

CHAPITRE 1

Quelques idées reçues

« Il faut toujours crier bravo ! »

Le bravo va de pair avec les applaudissements. Or, il y a des spectateurs qui applaudissent sans crier, et d'autres qui crient bravo. On a l'impression que ces derniers se divisent en deux groupes. D'un côté, ceux qui ont apprécié la représentation et remercient les artistes de leur avoir fait éprouver des sensations ; de l'autre, les spectateurs qui remercient les artistes de leur fournir l'occasion de se donner, à leur tour, en spectacle.

Le premier groupe se contente d'un ou deux « bravo », puis quitte la salle. Quant au deuxième groupe, le fait de crier, voire vociférer, « bravo », représente beaucoup plus qu'un simple jugement de valeur. C'est un acte de communication avec les autres spectateurs, plus qu'avec les artistes. Chaque « bravo » cherche à exprimer une opinion, telle que « j'ai apprécié l'œuvre », ou « je l'ai comprise et je le fais savoir à toute la salle haut et fort ». Le nombre de « bravo » est proportionnel à la difficulté de l'œuvre. Plus une œuvre se veut difficile, plus ils s'écrieront « bravo » afin de se vanter publiquement : « *moi*, j'ai compris ».

Les puristes poussent à la perfection les occurrences du « bravo », car le « bravissimo » est extrêmement désuet. Ils hurlent leur connaissance linguistique : à une cantatrice, ils crieront « Brava ! » ; à un chanteur, « Bravo » ; et à tous les interprètes, « Bravi ! ».

En réalité, il n'y a aucune norme qui régleme le fait de crier ou non « bravo ». La seule réponse reste la sincérité, la sensibilité, et le caractère propre à chacun d'entre nous.

« C'est trop cher ! »

Plusieurs considérations entrent en jeu lorsqu'on dit que l'opéra est cher : d'un point de vue artistique, c'est lui ôter sa valeur artistique, et en même temps lui attribuer une valeur marchande selon laquelle tout est négociable. On le réduit à un simple produit de consommation. Le philosophe Adorno décrit fort bien le moment où l'art entre dans l'ère du marché avec l'arrivée du capitalisme.

Certes, l'opéra possède un prix marchand, mais il faut tenir compte des données suivantes : le billet d'une représentation d'opéra n'a rien à envier au prix d'une place d'un concert de rock qui peut se situer entre 130 et 200 euros. Si on pousse la comparaison avec d'autres événements, il suffit de considérer les prix des places pour assister à un championnat de Formule 1, qui oscillent entre 100 et 500 euros. L'opéra devient très bon marché lorsqu'on sait qu'une entrée pour la finale d'un mondial de football peut atteindre 600 euros.

Si on tient compte des considérations artistiques, une production d'opéra demande l'intervention de plusieurs corps de métiers (voir chapitre 6), non seulement chaque soir de représentation, mais aussi pendant toutes les répétitions, et ce durant toute la saison où elle est représentée. Même une production dite « minimaliste » est chère. Une mise en scène coûte beaucoup d'argent – ce qui n'est pas forcément garant de sa qualité –, et nécessite un temps de travail inestimable.

Un autre facteur à ne pas négliger est celui de la subvention d'Etat. Cet avantage est utilisé par certains comme argument pour affirmer que l'opéra est cher. Ils prétendent qu'il existe une entrave au principe de « l'accès à la culture pour tous », et regrettent la disparition d'« un opéra populaire ». C'est un débat extrêmement délicat. Il conviendrait simplement de signaler ici qu'il reste néanmoins ouvert, surtout depuis le discours d'intervention à l'Assemblée nationale d'André Malraux, le 9 novembre 1967. Sur la gratuité du théâtre, il s'exprime ainsi : « Le théâtre gratuit ! Cela semble chimérique. Mais aller sur la lune n'était-ce pas ce qu'il y avait de plus chimérique il n'y a pas si longtemps ? Et pourtant... ».

« C'est trop long ! »

Licht de Stockhausen qui dure 29 heures, un Wagner de cinq heures, un Berlioz qui dure quatre heures et demie, un Meyerbeer de quatre heures, un Mozart de trois heures... Notre attention ne peut pas rester éveillée pendant toute la représentation : c'est trop long ! Cette affirmation cache en réalité un autre sens, celui d'« ennuyeux », car quand on voit le temps passer, c'est très souvent parce qu'on s'ennuie.

La durée d'une œuvre doit-elle être « norme d'évaluation », selon une expression empruntée au critique Marc Jimenez¹ ? Il s'agit d'un aspect indissociable de la création. Par exemple, couper les œuvres de Wagner serait les dépouiller de leur essence même, ainsi que de leur harmonie. Un passage existe difficilement tout seul. Ils sont liés inextricablement entre eux, d'un point de vue musical, symbolique et métaphysique. Pour toute œuvre, s'attarder sur sa longueur serait ne considérer qu'une seule facette de ce qui la compose.

De plus, le temps de représentation d'un opéra n'est pas nécessairement proportionnel à sa facilité ou difficulté. Il existe des opéras de courte durée qui ne sont pas pour autant « faciles ». Les exemples sont surtout à chercher au XX^e siècle. *Wozzeck*, d'Alban Berg, concentre toute son intensité et sa théâtralité pour décrire la condition humaine en une heure et demie et sous plusieurs formes musicales. Le spectateur ne peut que se sentir violenté par cette œuvre. *Le Château de Barbe-Bleue* (*A Kékszakállú Herceg Vára*) de Béla Bartók, d'une cinquantaine de minutes, est d'une grande densité musicale, surtout vers la fin lorsque toute la vie de Barbe Bleue défile devant trois de ses femmes. Dans *Moïse et Aaron* de Schönberg, qui ne dure pas plus de deux heures, le rôle du prophète Moïse est écrit uniquement en « chanté-parlé », ce qui peut dérouter les oreilles profanes. *L'Affaire Makropoulos* (*Več Makropoulos*) de Leoš Janáček, d'une heure et demie, requiert une extrême concentration car le livret mélange inextricablement deux histoires complexes, celle d'une chanteuse qui a 300 ans, et celle d'une affaire de testament et d'héritage. *La Voix humaine* de Poulenc, d'une durée d'une heure, met en scène le long monologue d'une femme au téléphone.

Paradoxalement, un opéra long peut être plus abordable. Le poète italien Giuseppe Carpani (1752-1825), en faisant l'apologie de l'opéra

1. Les références aux auteurs et œuvres cités sont précisées dans la bibliographie en fin d'ouvrage.

de Rossini, *Zelmira* (1821), s'exprime de la sorte : « c'est un opéra qui dure près de quatre heures et qui ne paraît long à personne, pas même aux musiciens de l'orchestre ce qui est tout dire. » Il va de soi que la brièveté n'est pas un garant de facilité.

« Je ne saurais pas quoi opiner ! »

Cette affirmation cache plusieurs craintes. Souvent, l'opéra est auréolé d'une série de termes qui servent à définir les caractéristiques de l'art lyrique, air, *aria da capo*, récitatif, etc., ou pour décrire un style précis d'opéra, *Singspiel*, *opera seria*, *opera buffa*. Ces adjectifs donnent l'impression d'un art inabordable. A cela viennent s'ajouter des titres qui peuvent être intimidants, *Boris Godounov*, *Saint François d'Assise*, *Wozzeck*, ou des thèmes qui font référence à des mythes, *Orfeo*, *Alcina*, *Dido and Aeneas*, ou à des œuvres littéraires, *Le Nozze di Figaro*, *Tristan und Isolde*, *Eugene Oneguine*, ou qui ont été inspirés par des peintures, *The Rake's Progress*, *Goyescas*, ou par l'Histoire, *Don Carlo*, *Un ballo in maschera*, *La Khovantchina*, etc. De plus, la peur de ne pas en savoir assez sur des compositeurs, Mozart, Verdi, Wagner..., qui inspirent le respect sans même avoir écouté un seul de leurs airs, pousse à se demander « que dois-je savoir avant d'aller à l'opéra ? », suivi par la crainte « et si jamais je dis une bêtise ? ».

Certes, l'opéra fait appel à une base solide de connaissances culturelles. Cependant, il ne faut pas tomber dans le piège selon lequel cette non-connaissance, plutôt qu'ignorance, nous écarterait de l'opéra. Il s'agit d'un phénomène culturel souligné par la philosophe Hannah Arendt, dans son ouvrage *La Crise de la culture*. Pour elle, à partir du moment où l'écart entre les classes bourgeoises et l'aristocratie s'amenuise, les classes populaires s'approchent de la bourgeoisie. Celle-ci, en réaction, utilise alors l'art et la culture comme un moyen de différenciation et de positionnement social : « la société se mit à monopoliser la 'culture' pour ses fins propres, telles la position sociale et la qualité » (p. 259). La culture obtient alors le même rôle qu'un revenu économique, comme une monnaie avec laquelle, toujours d'après Arendt, on « achète une position supérieure dans la société » (p. 261).

Aborder l'opéra, en termes artistiques, en tant que débutant ou amateur, est à la portée de tous, si l'on a envie de s'y intéresser. Plutôt

que de vouloir chercher à définir une œuvre par des notions culturelles qu'on ne maîtrise pas, il convient plutôt de la définir par les sensations qu'elle nous a fait éprouver, donc par nos propres normes. Par exemple, « qu'est-ce que cela m'a fait sentir ? Qu'est-ce que j'ai aimé ? Pourquoi ? Qu'est-ce que je n'ai pas aimé ? Pourquoi ? A quoi cela m'a-t-il fait penser ? Avec quelle autre œuvre pourrais-je la comparer ? En quoi se ressemblent-elles ? En quoi diffèrent-elles ? ». En quelques mots, on peut suivre la démarche de Malraux selon laquelle pour connaître un artiste, il est plus judicieux de le comparer à un autre, que d'étudier son œuvre dans sa totalité.

Il semble évident qu'il n'existe pas une « bonne opinion », mais tout est valable à partir du moment où la réponse est construite en fonction d'émotions sincères, fondée par les expériences extra artistiques et le vécu personnel.

« Il faut faire la file d'attente pendant des heures au guichet ! »

Aux partisans de cette phrase, on pourrait rétorquer que pour obtenir une place pour le festival de Bayreuth, il faut attendre... dix ans.

Le dévouement de ceux qui font la queue pour avoir leur place d'opéra transforme l'« attente » en « espérance ». Il confère une grandeur à leur geste. Arrivés devant le guichet, s'ils réussissent à acheter leur billet, c'est en héros qu'ils en ressortent, vainqueurs d'une lutte qui aura lieu à nouveau à la prochaine représentation. Le geste fastidieux et excitant à la fois se répète et l'on est heureux de rejoindre en ce sens le mythe de Sisyphe.

Cependant, faire la queue pour arriver devant le guichet n'est pas propre à l'opéra, ni au spectacle vivant. Il suffit juste de penser aux heures d'attente qu'il faut souffrir pour entrer aux grandes expositions parisiennes. Faire la file d'attente est devenu un geste propre à l'organisation de notre société. On fait de plus en plus la file d'attente, pire encore, on est de plus en plus mis en attente. Faire la queue pour quelque chose ajoute de la valeur ou de l'importance à ce pour quoi on la fait : à la banque, à la poste, au supermarché, dans les gares, à la préfecture, aux aéroports... Cet exemple est le plus révélateur de l'évolution de notre société depuis le début du XXI^e siècle. Paradoxa-

lement, lorsqu'on ne fait pas la queue, on est surpris, on se demande ce qui ne va pas, on se dit que quelque chose ne tourne pas rond.

Bien qu'on puisse réserver par Internet, le jour où l'on ne fera pas la queue devant le guichet de l'opéra, il faudra commencer à s'inquiéter.

« Il faut s'habiller pour aller à l'opéra ! »

Maupassant, dans sa nouvelle *L'Inutile Beauté*, décrit une soirée à l'opéra en ces termes : « C'était à l'opéra, pendant l'entracte de *Robert le Diable* [voir chapitre 3]. Dans l'orchestre, les hommes debout, le chapeau sur la tête, le gilet largement ouvert sur la chemise blanche où brillaient l'or et les pierres des boutons, regardaient les loges pleines de femmes décolletées, diamantées, emperlées, épanouies dans cette serre illuminée où la beauté des visages et l'éclat des épaules semblent fleurir pour les regards au milieu de la musique et des voix humaines. »

Le spectacle de l'opéra commence avant la représentation et se prolonge pendant l'entracte. Dans le *Journal des Dames et du Monde* du 15 septembre 1806, on pouvait lire l'extrait suivant : « Ce qu'on aime le plus à l'opéra, ce n'est pas la musique. Les femmes vont à l'opéra pour être vues ; les hommes pour voir ». Soixante-dix ans plus tard, Charles Garnier a construit son palais en tenant compte de ce principe, toujours valable aujourd'hui.

Cependant, s'habiller pour se rendre à l'opéra (qu'on aime ou qu'on n'aime pas l'opéra) ou partout ailleurs, est avant tout un acte culturel et social. Se vêtir, c'est chercher et vouloir conférer une identité, non seulement de nous-mêmes, mais aussi une image à la chose pour laquelle nous nous habillons. Peu importe la tenue, le but demeure le même : définir, codifier et différencier notre appartenance sociale.

Sans vouloir créer des stéréotypes, les fans d'un groupe de rock s'habillent avec un blouson en cuir noir, arborent de cheveux longs, et se parent d'artefacts pointus en acier ; les fans de la musique dite gothique se maquillent et s'habillent en noir, jusqu'à l'effacement total de la personne. Tous boivent, fument et se retrouvent avant d'assister au concert, de la même façon qu'un spectateur lambda qui sort du travail, met son costume anthracite pour aller à l'opéra.

L'attitude est la même et aucune échelle de valeur ne peut être appliquée ici. L'habillement caractérise le groupe culturel dans lequel chacun de ces spectateurs évolue.

« Il faut s'habiller pour aller à l'opéra ». Certains regrettent que cela n'aille pas de soi comme au temps de Balzac, où l'élégance des femmes de trente ans s'exposait dans les avenues de Paris. Pour ces nostalgiques de 1830, aller à l'opéra c'est peut-être l'occasion de se vêtir d'une façon différente de celle de tous les jours. On peut lire sur des blogs : « pour aller à l'opéra, une jupe sympa ou une petite robe noire discrète », dit l'une, et l'autre de répondre « moi, robe du soir chic, un manteau en soie, et des escarpins raffinés ». Cela ne nous rappelle-t-il pas l'extrait de Maupassant ?

S'habiller de circonstance pour assister à l'opéra est une vraie question que tout spectateur se pose à un moment donné. De nos jours, il n'y a pas une réponse aussi précise, ni aussi tranchée que cela a pu l'être au début du XIX^e siècle en Europe. Seules les grandes occasions, comme des galas ou des bals, offrent encore des spectacles mondains : Vienne, en Autriche, pour le nouvel an, à Salzbourg pour le Festival, en Italie, à la Scala au moment de l'ouverture des saisons, ou certains galas à Paris. En dehors de ces rares occasions, les spectateurs s'habillent en fonction de leur humeur, de leur emploi du temps et des conditions météorologiques.

« L'opéra, c'est vieillot ! »

Par cette affirmation on veut souvent signifier que l'opéra est un art « poussiéreux », et qui ne peut être apprécié que par des personnes d'un certain âge. Cette image ne viendrait-elle pas de toute l'iconographie qui compose son histoire ?

Depuis sa naissance au XVII^e siècle, jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, on trouve dans les ouvrages consacrés à l'histoire de l'opéra, des photos en noir et blanc, des gravures, des estampes, des lithographies, des maquettes, des illustrations à l'encre, des partitions manuscrites, des styles architecturaux différents, des portraits des musiciens... Nous sommes dans un univers propre à l'histoire de l'art et dans un ouvrage qui fait dialoguer tous les arts. C'est, en quelque sorte, l'idée que l'opéra réunit tous les arts en un seul, une théorie déjà élaborée par Wagner lorsqu'il parle du concept de l'œuvre totale, (*Gesamtkunstwerk*). Par exemple, la salle construite en 1872 à

Bayreuth pour représenter les œuvres de Wagner crée le lien entre architecture et œuvre musicale. La salle Favart à Paris et le genre de l'opéra-comique en sont un autre exemple. L'opéra est aussi un lieu. L'histoire de l'art lyrique n'est pas une succession d'opéras et d'auteurs, c'est toute la relation qui existe entre eux, l'art et leur époque.

Ainsi, qui dit histoire, dit passé, et parce que l'opéra est constamment lié à son passé, il peut paraître vieux, démodé, poussiéreux. De plus, toutes les photos des théâtres perpétuent la tradition d'un art élitiste et ne montrent que des photos des personnes assises dans les premières rangées, là où très rarement sont assis les « jeunes ». Cela vient accentuer une connotation « d'art pour les vieux ». Un public jeune « ne trouve pas sa place » dans ces images.

De plus, les personnages qui semblent dépourvus de toute liberté arbitre face aux contraintes sociales semblent décalés par rapport à notre époque. Dans *La Traviata*, Violetta quitte Alfredo sous les demandes du père de celui-ci ; Louise, dans l'opéra homonyme, cherche à s'émanciper et à consommer son amour pour Julien, en dépit des chantages sentimentaux des parents de la jeune fille. Ce genre de situations peut éloigner un public jeune, qui aurait du mal aujourd'hui à s'identifier à elles. En revanche, si on place un air dans la bouche d'un androïde, écouté par Bruce Willis, dans un univers galactique, cela a plus de succès. C'est le cas de l'air « *Il dolce suono* », connu comme l'« air de la folie » de *Lucia di Lammermoor*, introduit dans le film de Luc Besson, *Le 5^e élément*. Le même passage, dans des contextes différents attirera des publics dissemblables et pourtant, il s'agit de la même œuvre...

« Les nouvelles créations sont toujours difficiles ! »

Plusieurs grandes œuvres du répertoire lyrique ont connu le rejet lors de leur création : c'est le cas de l'opéra *Les Noces de Figaro* à Vienne, de *Norma* à la Scala, de *La Traviata* à Venise, de *Fidelio* à Vienne, de *Tannhäuser* à Dresde et à Paris. A ce sujet, Berlioz, dans une lettre à son fils, affirme « qu'en sortant, sur l'escalier, on traitait tout haut ce malheureux Wagner de gremlin, d'insolent, d'idiot... ». Rossini connut aussi le rejet : *Le Barbier de Séville* fut tellement hué à Rome, que le compositeur n'assiste pas à la deuxième représentation et préfère aller se coucher. Son opéra *La Dame du lac*, créé à Naples