

## Histoire de l'Opéra en France

de Francis Claudon, Jean Mongrédien, Carl de Nys et K. Roschitz

C'est un ouvrage somptueux et riche que proposent les éditions Fernand Nathan, 1984. Somptueux parce qu'admirablement illustré et imprimé, et riche de substance par la densité des différents chapitres. Dès le début de l'avant-propos, Francis Claudon pose le problème : "Il s'agit d'un essai de sociologie du goût, de la culture; quand, comment, pourquoi la France a-t-elle aimé l'opéra ?"

C'est aussi à dégager l'originalité du théâtre d'opéra français, par opposition au goût italien et à la culture allemande que s'emploient les auteurs. Essayons de suggérer les étapes de cette Histoire de l'Opéra en France qui est, en fait, l'Histoire de l'Opéra de Paris, la province n'étant envisagée que tardivement et de façon très fugitive.

L'ouvrage prend son essor en 1567, avec "l'Académie" fondée par Jean-Antoine de Baïf, qui débouche aussitôt sur le Ballet de cour. La passion de Mazarin pour l'opéra (italien, évidemment) conduit finalement à cette création originale et très française qu'est la tragédie lyrique de Lully et Quinault. Dès lors, la trouée est faite, par où s'engouffrent leurs successeurs du XVIIIe siècle, de Campra à Rameau., avec un retour en force du spectacle chanté et dansé de l'opéra-ballet.

La Querelle des bouffons est le signal d'un retour à la mode italienne, c'est aussi le prélude à "L'opéra et les révolutions(1760-1830)". "Guerre des salons" entre gluckistes et piccinnistes, romantisme naissant sous Bonaparte avec Ossian ou les Bardes de Le Sueur qui prépare la voie à Spontini. Parallèlement, l'opéra-comique, genre essentiellement français, où l'œuvre de Grétry occupe une place de choix, est un article culturel d'exportation dont la vogue est européenne.

Le début du XIXe siècle marque un retour à l'opéra italien de Cimarosa, Paësiello, Mozart. L'apogée se situe entre 1830 et 1850, "Paris entre le grand opéra et les Italiens"(52) L'administrateur de l'opéra, Véron, jouera adroitement vers le "romantisme flamboyant" de Rossini, Auber et Meyerbeer et renouvellera la tradition française du ballet. Une analyse nuancée du rôle joué par Meyerbeer (58-64), une rapide évocation de ses principaux interprètes (Nourrit, Duprez, Cornélie Falcon, Pauline Viardot) fait revivre une époque aujourd'hui mal aimée, mais qui a néanmoins marqué "la suprématie absolue" de l'Académie de musique sous le règne, par ailleurs contestable, de Louis-Philippe.

L'opéra-comique n'a pas fini de connaître le succès, loin de là. Lui aussi emprunte des sujets "romantiques" à la littérature; son orchestration évolue avec Adam, Auber et Herold. "Quelle erreur de ne pas goûter l'efficacité dramatique, le

pittoresque de ces musiques toujours brillantes, très descriptives, de ces airs aimablement mélodiques" (...) "L'opéra-comique poursuit les auteurs, était vraiment le théâtre du spectacle complet, ni trop musical comme les Italiens, ni trop "spectaculaire" comme l'Académie de musique".

Le théâtre italien de 1830 "légende dorée du romantisme" (68) connaît aujourd'hui, après une longue attente, un regain de faveur. "Théâtre de stars" avec Rubini, La Malibran, Pauline Garcia-Viardot, où règne le bel canto de Rossini et surtout de Bellini (70-74). Le coup de barre donné par Donizetti vers les effets dramatiques et réalistes prépare (75) l'arrivée au pouvoir de Verdi et même, par paradoxe, de Wagner.

Le chapitre "Un grand musée dans un palais" (76) évoque la création du Palais-Garnier et le faste du règne de Napoléon III. Entre 1850 et 1870, le Faust de Gounod et L'Africain de Meyerbeer s'ajoutent au répertoire, ainsi que les versions françaises de Verdi. Ce chapitre nous vaut une étude en profondeur des circonstances qui entourent ces succès et du rôle qu'ont joué de prestigieux interprètes. En fait, le véritable progrès se situe "autre part, autrement", dans le domaine de l'opéra-comique (90)? Paradoxe, "Le succès d'Offenbach" (97) qui commence un peu avant 1870 et est parallèle aux débuts de Massenet, de Saint-Saëns, de Delibes. "Si l'on cherche le compositeur, l'oeuvre qui représentera le mieux l'esprit de l'opéra-comique français dans la seconde moitié du XIXe siècle en même temps que le génie absolu, on doit nommer sans hésiter Bizet et Carmen" (1875) (102). Ce chapitre nous vaut une analyse des plus intéressantes (104-106). Tout autant d'ailleurs que le suivant : "Un rendez-vous manqué: le cas Wagner" (108) et "De Tannhäuser à Lot (1891): le développement du wagnérisme" (114). Ce n'est qu'au début du XXe siècle que "Paris finit par adopter Wagner", avec un certain retard sur Bruxelles et Monte-Carlo (117).

Les incidents tumultueux qui entourent le cas Wagner sont curieusement compensés par "Une présence constante mais discrète: Verdi" (120). Les auteurs nous montrent ce que Verdi doit à la France et ce qu'il apporte à la scène lyrique française (130)

Le début du XXe siècle voit la tradition et la révolution marcher côte à côte (132). "Paris à la belle époque" c'est aussi "L'Opéra retrouvé". C'est Pelléas (1902), Salomé (1907), Boris Godounov. C'est aussi La Bohème et les ballets russes, avec Le Sacre du Printemps en 1913. On pense bien que les auteurs aient ici matière à réflexions pertinentes et à l'intervention des contextes artistique, politique et social. Un chapitre tout en suggestions, en allusions qui donnent envie au lecteur de se replonger dans ce temps à retrouver.

Le chapitre final "A la recherche de voies nouvelles. 1914-1981" (140) s'ouvre par un aperçu du "Règne de Jacques Rouché", administrateur de l'Opéra de 1915 à 1945. Autour de lui tout un monde, les peintres impressionnistes, Debussy et Ravel,

Serge de Diaghilev et Pablo Picasso, Stravinski et Jean Cocteau, Nijinski et Léon Bakst. La Grande Guerre marque la fin d'une époque(150) et les débuts d'une nouvelle équipe, le Groupe des Six(151) "qui presque tous vont dominer, à un titre ou à un autre, l'histoire de l'opéra en France jusque dans les années 1960-1970"(152). C'est aussi Manuel de Falla, les ballets de Maurice Ravel et de Stravinski(158). Après la guerre, Rouché remonte les grandes oeuvres du répertoire international, selon des critères de qualité qui dépendent, entre autres, de l'homogénéité d'une troupe consciente d'elle-même et de ses responsabilités artistiques. "Et jamais aucun théâtre au monde n'a réussi par d'autres voies". De surcroît, la troupe de Rouché "était un ensemble strictement "français", homogène, enraciné dans une culture, formé par un répertoire, regroupé au nom d'un esprit qui remontent au XVIIe siècle(...)(162)". La contre partie de cette réussite est le niveau peu élevé des théâtres d'opéra de province.

Une loi du 14.XI.1939 décide la fusion de l'Opéra et de l'Opéra-comique sous la direction d'un seul administrateur. Bien vite, les difficultés pratiques se font sentir. La guerre apporte le trouble; malgré les efforts de Rouché en faveur de Honegger, Milhaud, Poulenc, Jolivet, Sauguet, l'occupant impose plusieurs cycles Wagner; du Werner Ergk et du Pfitzner."En 1945, Rouché parti, subsiste la Réunion des Théâtres lyriques nationaux : tout est paré pour ruiner un superbe héritage"(163)

"Un héritage détruit.1945-1973", tel est le titre amer du chapitre suivant. Le nouveau directeur, Maurice Lehmann s'en tient au répertoire ou presque. En 1956, Georges Hirsch a la chance de disposer de quelques belles nouveautés comme Le Dialogue des Carmélites, mais le travail fondamental manque. Des troupes de ballet se forment un peu partout qui font concurrence à l'Opéra, malgré quelques soirées de grand prestige; cette politique est reprise par Georges Auric, directeur en 1962. Puis c'est mai 1968...

"La nouvelle mode de Paris: L'Opéra. Souvenir d'un grand promoteur : Rolf Liebermann". D'origine suisse, Liebermann a une longue carrière derrière lui quand il accepte, en 1973, la direction du Palais-Garnier. "De 1973 à 1980, Rolf Liebermann(...) a remis au travail la grande maison, produit des spectacles nombreux, chantés par les meilleurs artistes du monde, et ce pour le plus grand renom de Paris"(170). A vrai dire, il bénéficie de circonstances favorables : subventions accrues, pleins pouvoirs confiés à l'administrateur, nouveaux statuts. En marge aussi, grâce au micro-sillon et bientôt aux enregistrements télévisés, une action directe de propagande en faveur du théâtre lyrique est exercée sur les masses populaires. La mise en scène est rajeunie, les chœurs et l'orchestre aussi, le "spectacle" opéra redevient actuel.

Sans doute la "troupe" a-t-elle fondu et les chanteurs français se trouvent-ils à l'étranger, et non à Paris; sans doute le répertoire a-t-il tendance à se rétrécir, mais il est

actualisé et varié. Dans ce sens, "Lulu d'Alban Berg demeure le plus beau succès de l'Opéra de Paris dirigé par Liebermann."

Le dernier chapitre de ce livre attachant "En quête de l'opéra "français" (178) tente d'établir une sorte de bilan. Pour la première fois dans ce livre il est fait état des réalisations des théâtres de province.

Un amour général pour l'opéra se manifeste dans le public, tant à Paris qu'en province où les réalisations de très haute qualité ne sont pas rares. Les traditions propres à certaines maisons - Toulouse, Marseille, Bordeaux - semblent d'ailleurs s'y maintenir. Et pourtant, le théâtre lyrique français traverse une crise. "Plus de vraie troupe, plus de travail d'ensemble (...) Non seulement l'Opéra de Paris n'a plus d'artistes française à demeure, mais la relève ne semble pas s'annoncer (...) La création d'oeuvres nouvelles ne se fait pas (...) L'Opéra de Paris souffre peut-être plus qu'aucun autre de ces maux généralisés".

L'étude critique passionnante et réfléchie de MM. Claudon, Mongrédien, de Nys et Roschitz s'achève sur ce point d'interrogation. Le problème n'est plus, aujourd'hui, de ramener les Français à l'opéra; c'est chose faite. "Il s'agit à présent de satisfaire leurs besoins presque insatiables (...) tout en préservant un niveau de qualité extrêmement élevé".

Mais ce problème, qui est celui de la quadrature du cercle, n'est-il pas celui de toute entreprise artistique d'aujourd'hui ?

José QUITIN

---