



fabula
Les Colloques

Fabula / Les Colloques
Littérature et musique

La recherche sur l'opéra contemporain

Giordano Ferrari



Pour citer cet article

Giordano Ferrari, « La recherche sur l'opéra contemporain », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et musique », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document1243.php>, article mis en ligne le 01 Mai 2010, consulté le 25 Avril 2024

La recherche sur l'opéra contemporain

Giordano Ferrari

Un travail de recherche portant sur l'opéra contemporain –et, plus généralement, sur l'opéra du XX^e siècle- soulève une série de problèmes théoriques, esthétiques, méthodologiques et terminologiques, qui obligent à inventer de nouveaux cadres de réflexion. Il serait donc malvenu de ma part de prétendre dresser un bilan définitif de la situation de la recherche aujourd'hui : c'est pourquoi je propose ici seulement un premier constat, synthèse de presque vingt années de réflexion.

Au-delà des problèmes intrinsèques à un répertoire nouveau ou récent, on peut attribuer l'émergence de nouvelles problématiques à la nature même des nouvelles œuvres scéniques. Car aux diverses évolutions de l'écriture musicale (polytonalité, dodécaphonie, sérialisme, aléa, etc.) s'ajoutent en effet la multiplication des rapports possibles entre la musique et les autres composantes de la représentation. Il faut préciser que ces dernières (le texte et les éléments scéniques du décor, l'usage des nouvelles technologies et des nouveaux médias, etc.), ont aussi connu de grandes évolutions au cours du siècle dernier. De fait, au sein des différents mouvements d'avant-garde qui ont caractérisé le XX^e siècle, les équilibres entre les différents arts convoqués sur scène changent continuellement : d'un point de vue méthodologique il est devenu très difficile de pouvoir s'appuyer sur des repères établis par une forme préfixée, comme c'était le cas pour le modèle de l'opéra au XIX^e siècle. L'exemple le plus flagrant est celui du livret, qui n'est plus forcément le moteur d'une dramaturgie, et peut devenir simple matériel sonore, voire disparaître complètement, rejoignant ainsi l'idée de théâtre « postdramatique » définie par Hans Thies Lehmann dans sa réflexion sur le théâtre contemporain¹. Chaque esthétique, chaque auteur et parfois chaque œuvre, requiert une approche particulière, au point d'exiger des chercheurs des compétences véritablement pluridisciplinaires. La terminologie même utilisée pour définir la nature des formes de représentations se prête au débat : des termes généralement utilisés comme « opéra » ou « théâtre musical » renvoient à des spectacles fondamentalement différents, selon la lecture qui est faite par les théoriciens de la dénomination choisie. Par exemple, Carl Dahlhaus fait remarquer combien peuvent être divergente, selon les contextes, l'interprétation du terme de « théâtre musical »,

¹ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, tr. fr. P.H. Ledru, Paris, L'arche, 2002.

tantôt attribué aux intermèdes du XVe, XVIe et XVIIe siècles, tantôt utilisé pour désigner toutes les expériences menées contre l'opéra à partir des années 1920, de l'opérette jusqu'au « théâtre instrumental » de Mauricio Kagel². Naturellement, selon ce principe, nous pourrions inscrire aujourd'hui sous cette étiquette non seulement le théâtre de Georges Aperghis, mais aussi les œuvres de Heiner Goebbles (citée souvent en exemples par Lehmann pour expliquer sa vision du « postdramatique ») ou encore *Forever Valley* de Gérard Pesson ou *To Be Sung* de Pascal Dusapin.

D'un point de vue méthodologique, j'ai donc toujours jugé indispensable de traiter la question en ayant une vision plus large que celle qui serait liée ce genre particulier (bien que chargé d'histoire) qu'est l'opéra. En effet, si « théâtre musical » répond à plusieurs formes de spectacle, « l'opéra », avec ses conventions, ses lieux et ses formes, a connu une longue histoire de « déchirement » tout au long du XX^e siècle, au point que le rapport avec les restes de ce genre représentatif sont aujourd'hui complexes, multiples, et très difficiles à définir³. J'ai alors choisi d'utiliser le terme de « dramaturgie musicale » pour définir la nature des œuvres qui ont fait l'objet de mes études, où le mot « dramaturgie » implique l'idée d'une construction dramatique ou tout simplement théâtrale, et « musicale » celle d'un rôle incontournable attribué à la musique dans la structuration de l'œuvre. Une définition assez large, qui peut comprendre différentes formes (de l'opéra à l'opéra radiophonique en passant par diverses formes de théâtre musical avec ou sans technologie), mais qui demeure malgré tout précise : en sont exclues la « musique de scène », une grande partie de la musique de film, la musique destinée à accompagner un événement, une performance, ou à « sonoriser » des jeux vidéo.

Afin de bien illustrer l'impossibilité de cantonner la réflexion aux œuvres répondant au terme strict d'« opéra », il est utile de rappeler le cas (qui n'est pas isolé) de *Un re in ascolto* (1984) de Luciano Berio. Ce compositeur italien, dont la production théâtrale a contribué de manière décisive au renouvellement de la production scénique à la fin du XX^e siècle, a toujours parlé « d'action musicale », en refusant le terme opéra pour ses œuvres. A propos de la définition de *Un re in ascolto*, mimant un dialogue avec lui-même, Berio affirme :

Toi : Le résultat est un opéra ?

Moi : Je ne crois pas. Il n'y a pas un antécédent, il n'y a pas une intrigue ni une trame d'événements et d'affects exprimés par des personnages qui, en chantant, se posent des

² Carl Dalhaus, « Dramaturgie de l'opéra italien », dans *Historie de l'opéra italien*, vol. VI (*Théories et techniques, images et fantasmés*), L. Bianconi et G. Pestelli (dir.), Mardaga, 1995, pp. 107-116. Première publication en italien par EDT, Turin, 1987.

³ Voir la première partie du volume *Pour une scène actuelle*, G. Ferrari (dir.), Paris, L'Harmattan, « ARTS 8 » DMCE 4, 2009 (sous presse).

conflits moraux. Il y a par contre l'analyse d'une situation dramatique musicale et la représentation d'un adieu. Je préfère penser que *Un Re in ascolto* est une action musicale, même si je suis un peu réfractaire aux définitions synthétiques qui ne se posent pas une perspective historique : elles me donnent l'impression d'une cachette... En effet, à l'origine *Un Re in ascolto* n'avait aucune indication⁴.

De ce point de vue il est intéressant de considérer la divergence qu'il a avec son ami musicologue Massimo Mila qui - dans une note de programme - affirme :

Mais non, mon cher Luciano, je t'assure : cette fois tu as tapé dans le mille, tu a vraiment écrit un opéra, dans toutes les règles de l'art, et pas un assemblage de pièces musicales autour d'une succession de scènes plus ou moins intimement reliées ; il ne s'agit pas seulement d'une « série de situations » comme tu la définis toi-même. Il s'agit cette fois d'une action structurée, cohérente, qui progresse peu à peu par un très beau mouvement graduel vers le but le plus vénérable et le plus solennel qui soit, le fait de mourir ; qu'en dit-tu ? Mourir, mais pas de mort violente, non pas pour le caractère tragique de situations exceptionnelles, mais mourir simplement par vieillesse, - et nous savons bien qu'à moins d'un accident, le ciel nous en préserve, cela nous arrivera à nous tous de mourir par lente consommation biologique de l'être. D'où pour cet opéra, l'implication totale des spectateurs, chacun entrevoyant sa propre fin dans celle de Prospero⁵.

Il est évident que Mila et Berio construisent leurs raisonnements en partant de deux idées différentes du concept d'« opéra ». Ils utilisent donc deux mesures d'évaluation divergentes : pour Berio, c'est une forme de narration et de spectacle avec des fondamentaux très clairs, pour Mila, c'est plutôt l'instauration d'un certain type de rapport avec le public, d'implication de ce dernier dans la cohérence narrative. Plus intéressant encore est le fait que ces deux visions font référence à deux éléments constitutifs de la culture opératique « traditionnelle » remis en question au cours XX^e siècle : les conventions narratives, d'une part, et l'immersion du public dans la fiction, d'autre part - tous deux remis en question par des œuvres comme *l'Histoire du soldat* de Stravinsky ou celles résultant de la collaboration entre Brecht et Weill. Bien sûr, le débat « opéra » ou « pas opéra », qui peut se décliner aussi en « opéra vivant » ou « mort de l'opéra », est certainement stimulant pour une réflexion sur la véritable nature du opéra (forme de représentation ? de narration ? reflet d'une culture ? des rapports entre les membres d'une société complexe ?). Mais, en même temps, il ne peut pas être au fondement d'une réflexion globale sur la question, car il est souvent difficile de rendre compte, selon

⁴ Luciano Berio, « Dialogo fra te e me », dans pochette CD *Un Re in ascolto*, Wiener Philharmoniker (Lorin Maazel dir.), Salzburger Festspiele, col legno WWE 2CD 20005, 1977 et 1984, pp. 3-4.

⁵ Massimo Mila, « Un re in ascolto : un véritable opéra », dans *Analyse Musicale*, n° 46, 2003, p. 29. Paru pour la première fois en italien dans le programme de concert pour la représentation au Teatro La Scala de Milan, ensuite publié dans *Berio*, E. Restagno (dir.), Turin, EDT, 1995, pp. 107-112.

ce critère, de la réalité des œuvres. Force est de maintenir les ambiguïtés inhérentes au corpus des œuvres à prendre en considération. Chaque œuvre, je le souligne encore, est une lecture particulière du rapport avec la scène et le public.

Alors, afin de pouvoir s'orienter dans la diversité de la production relevant de la dramaturgie musicale durant ces derniers cinquante ans, j'ai proposé – dès ma thèse de doctorat en 1995 – deux catégories de travail : « contenu-histoire », d'une part, et « contenu-référence » de l'autre.⁶ La catégorie du « contenu-histoire » rend compte de l'importance de la dimension narrative ; elle comprend tout naturellement l'opéra. Mais le terme « contenu-histoire » peut aussi désigner toutes ces œuvres qui, par rapport à une construction dramatique « classique » (comme, justement, *Un Re in ascolto*) présentent un changement de perspective dans la relation avec le sens. Dans cette catégorie « d'histoire-contenu », en effet, peuvent également rentrer des œuvres qui font basculer certains principes fondamentaux du modèle opératique. Par exemple, outre la production Brecht-Weill des années 1920-1930, on peut penser, parmi les chefs-d'œuvre de la seconde moitié du XX^e siècle, à *Intolleranza 1960* de Luigi Nono, où la « nécessité du contenu »⁷ dicte l'articulation d'une série de « situations humaines », d'« épisodes », cousus autour du parcours existentiel de l'émigrant et de sa compagne, le tout dans un langage tourné vers la recherche de nouvelles techniques expressives⁸ ; ou encore à *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann, œuvre dans laquelle l'histoire écrite par Jakob Lenz fait l'objet d'une réécriture : certaines scènes sont en effet superposées, dans le but d'obtenir un présent scénique qui soit le résultat d'une combinaison entre passé, présent et futur⁹.

La catégorie du « contenu-référence » vient rendre compte d'un traitement qui, du point de vue de la dramaturgie, s'avère bien plus radical. Ici, l'idée principale, qu'elle soit politique, sociale ou existentielle, sera plutôt le dénominateur commun de la représentation que le moteur d'une action, d'une trame ou d'une histoire. En d'autres termes, on se détache complètement du concept d'histoire, où le « représenter » ne correspond pas au « raconter ». Un des exemples majeurs est certainement *l'Hyperion* de Bruno Maderna, sorte de *work in progress* des années 1960 inspiré par le roman épistolaire homonyme de Friedrich Hölderlin : le drame

⁶ La thèse a été publiée en 2000 : Giordano Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, L'Harmattan, « Univers musical », 313 pages.

⁷ Expression du compositeur même. Voir L. Nono, *Quelques précisions à propos de Intolleranza 1960*, dans Luigi Nono, *Écrits*, sous la direction de L. Feneyrou, Paris, Bourgois éditeur, 1993, p. 198.

⁸ Nono fait l'exemples de la *Lanterna magika* développée à Prague par Alfred Radok, Josef Svoboda (qui travail aussi à *Intolleranza*) et Vaclav Kaslík, « par laquelle une visualité pluridimensionnelle permet une irradiation polyvalente de la conception et de la rédaction d'un texte, aussi bien dans l'unité d'un fait que dans la simultanéité de plusieurs faits. » *Ibidem*, pp. 198-199.

⁹ Voir Pascal Decroupet, « Espaces externes, espaces internes: élargissements du champ d'action et de conscience par l'utilisation de moyens électroacoustiques dans *Votre Faust* et dans *Die Soldaten* », dans *La musique et la scène*, dir. Giordano Ferrari, Paris, L'Harmattan, « Arts 8 » DMCE 2, 2007, pp. 136-157.

est constitué par le chemin spirituel du poète, un poète qui cherche sa place dans la nature et dans la société. Ce drame n'est pas raconté, mais représenté par une série de partitions musicales et de fragments des lettres du roman. Le poète est un flûtiste, ce qui l'entoure, l'orchestre, des sons électroniques et des voix humaines (un chœur et un soprano) : le drame se déroule en musique, la scène est une sorte de miroir, parfois une caisse de résonance. Autrefois élément de confrontation, ce n'est jamais une représentation d'un drame en sens « classique » du terme¹⁰.

Bien entendu, s'occuper de dramaturgie musicale contemporaine implique aussi de s'intéresser à son ancrage historique.

Tout d'abord, il faut bien sûr identifier les tournants qui ont caractérisé le dernier siècle (les mouvements d'avant-garde ou expérimentaux des années 1910 et des années 1950 ; puis les années qui ont suivi 1968, et la dernière phase qui commence au milieu des années 1980). Mais il faut également effectuer une lecture comparative avec ce qui a eu lieu dans l'histoire des autres arts. Il faut ainsi envisager les rapports avec le théâtre en prose (croisements, influences réciproques, théories liées à une vision globale de la théâtralité) : la « crise » du drame, Brecht et le théâtre épique, le théâtre politique, le *happening*, le théâtre « postdramatique », etc. Il faut également tenir compte des rapports avec les nouveaux médias, donc avec de nouveaux espaces expressifs : la radio (nombreux sont les « opéra radiophoniques » produits depuis les années 1950 dans les studios des maisons radio), le cinéma (la projection de film et d'images filmées pendant les spectacles d'opéra est un élément désormais intégré dans scène actuelle), la télévision (plus encore comme « objet » intégré dans la mise en scène que comme média ouvert à une production expérimentale).

En deuxième lieu, je pense aussi qu'il y a encore beaucoup de travail à mener dans l'étude des rapports entre les différents mouvements esthétiques, souvent trop « stylisés », rangés à l'intérieur de « boîtes » qui sont en réalité beaucoup moins fermées que ce que l'on peut penser. *Passaggio* de Luciano Berio, œuvre créée à La Scala de Milan en 1963, figure un bon exemple de cette idée. La partition de cette œuvre postsérielle, présentée comme un « anti-opéra », et qui propose des contenus idéologiques qui, à l'époque ont fait scandale, porte en exergue une dédicace à Darius Milhaud. Etant donné le fait que les deux compositeurs appartiennent à deux courants esthétiques plutôt éloignés, les raisons de cette dédicace semblent être à première vue uniquement de nature humaine : Berio et Milhaud enseignaient la composition musicale en alternance au Mills College de Oakland. Mais dans le dernier paragraphe des notes de programme de la création, Umberto Eco nous fait comprendre qu'il y a autre chose : [...] Berio a voulu

¹⁰ Voir Giordano Ferrari, « *Hyperion*, les chemins du poète », dans dans *A Bruno Maderna*, dir. L. Feneyrou, G. Mathon et G. Ferrari, CNRS Paris I, Editions du Basalte, vol. I, Paris, 2007, pp. 89-122.

dédicacer cette œuvre au Milhaud des *Choéphores* et de *Mort d'un Tyran* [...] à un moment précis de l'évolution de ce musicien ». En effet, *Choéphores* et *Mort d'un tyran* présentent en commun une expérimentation de l'écriture pour la voix (voix rythmée, accompagnée par une présence importante des percussions). Un caractère expérimental de la voix, un ensemble marqué par les percussions et un chœur mixte : différentes caractéristiques que l'on retrouve dans *Passaggio*, et qui peuvent donc déjà justifier une dédicace. Dans ma thèse de doctorat, j'avais effectué une analyse génétique de *Passaggio* (en travaillant sur les esquisses de Berio conservées à la Fondation Paul Sacher de Bâle). Je m'étais alors également lancé dans l'analyse des *Choéphores*¹¹. Cette œuvre a été préférée à *Mort d'un Tyran*, car c'était un projet théâtral ambitieux, précoce dans le parcours compositionnel de Milhaud, conçu en 1913 sur l'incitation (et avec la collaboration) d'un dramaturge de premier ordre : Paul Claudel. Les résultats de cette analyse m'ont amené à trouver d'étonnantes relations entre cette œuvre et celle de Berio :

1. On trouve, dans les deux cas, une recherche de la spatialisation de la voix, grâce à une partie du chœur qui est placé autour de la scène ;
2. *Choéphores* est une des premières œuvres polytonales de Milhaud, dans laquelle le compositeur expérimente des variations d'associations d'accords sur un même schéma de séries d'harmonies, et à travers des simples combinatoires numériques : principe de « variations harmoniques » qui est également utilisé par Berio dans un contexte postsériel. Dans les deux cas, ce principe est appliqué sans oublier l'action, non pas pour l'accompagner d'une manière descriptive, mais comme support dynamique (tension, calme, etc.) ;
3. On recense un travail raffiné dans les deux œuvres sur une écriture vocale qui se construit à partir des sonorités de la langue parlée ;
4. On constate, des deux parts, une volonté de créer une nouvelle forme de dramaturgie musicale : repartir de la tragédie grecque pour sortir du wagnérisme « fin de siècle » pour les *Choéphores* ; créer une œuvre qui fasse basculer les fondements dramatiques et idéologiques de l'opéra pour *Passaggio*.

Ainsi, on finit par dessiner des liens beaucoup plus solides que l'on ne pouvait l'imaginer de prime abord entre ces deux partitions lointaines dans le temps, et appartenant à des courants de l'histoire de la musique au XX^e siècle assez différents.

Mais ce dernier exemple montre aussi qu'il est important de développer l'étude « génétique » des œuvres, dans laquelle l'analyse ne doit naturellement pas

¹¹ Pour approfondissement voir Giordano Ferrari, « Alle fonti della drammaturgia musicale del XX secolo. A proposito di *Les Choéphores* di Darius Milhaud » (Aux sources de la dramaturgie musicale du XXe siècle. A propos de *Les choéphores* de Darius Milhaud), *Il Saggiatore musicale*, X/1, 2003, pp. 89-118.

s'arrêter aux seules esquisses de travail du compositeur, mais également s'ouvrir aux autres dimensions de l'œuvre : les documents concernant le texte, la scénographie, la mise en scène, les images filmées, etc. De ce point de vue, il faut souligner combien les chercheurs sont souvent confrontés à de réels problèmes de sources : le matériel est souvent indisponible, ou difficile à localiser (dans des archives privées des auteurs ou de la famille, etc.).

La dernière question qui se pose est celle de la voix. Comme le rappelle Michel Poizat dans son étude *L'Opéra ou le cri de l'âge*, le spectacle d'opéra a toujours été dominé par la primauté du chant :

le mélomane se trouve irrésistiblement capturé, ravi au sens littéral du mot, par ce chant qui s'élève et le dépossède de tout, y compris de lui-même, au point qu'il en oublie l'inconfort de son siège, la fatigue de sa journée, au point qu'il cesse pratiquement de voir l'éventuelle laideur des décors ou des costumes et, bien sûr, la fréquente inadéquation au rôle de l'apparence physique de l'interprète, au point enfin qu'il cesse littéralement d'entendre la tout aussi fréquente pauvreté du livret.¹²

Dans les exemples de Milhaud et de Berio que l'on vient de citer, la voix est au centre de l'expérimentation. Il en a été ainsi tout au long du siècle, qu'il s'agisse de la voix « lyrique » chez Alban Berg, de la voix « populaire » de Brecht-Weill, de la voix enregistree, travaillée par l'électroacoustique ou l'informatique, et bien sûr amplifiée, des expériences vocales d'une Cathy Berberian (avec, toujours, Luciano Berio) ou qu'il s'agisse encore d'un musicien aux racines « rock » comme Demetrio Stratos, de la voix inspirée par les cultures extra-européennes, et de l'adoption de la cadence *rap* ; comme le proposent Andre Liberovici et Edoardo Sanguineti dans *RAP* (1996). Cette expérimentation a, d'un côté, ouvert une multitude de chemins possibles, de l'autre, elle n'a pas favorisé la création d'un répertoire identifié par le public et par les chanteurs eux-mêmes comme représentatif de « la voix d'aujourd'hui ». Plusieurs questions se posent alors : est-ce que notre temps est encore porteur d'une conception lyrique de la voix, et s'appuie sur elle pour articuler une dramaturgie musicale ? La production d'aujourd'hui est-elle encore dépendante -comme c'était le cas pour l'opéra traditionnel- de cette primauté ? N'est-ce pas justement ce point qui engage la fracture entre l'opéra et toutes les formes alternatives développées au cours du XX^e siècle ?

Ces questions restent ouvertes et, comme je l'annonçais en début de mon exposé, la réflexion est seulement à son commencement.

Je voudrais conclure avec une remarque sur le projet « Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe » (DMCE), que j'ai pu développer avec un financement de

¹² Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, éditions Métailié, 2001 (1986), 299 pages.p. 15.

l'Agence Nationale de la Recherche durant les années 2005-2008. Ce projet a été organisé en deux parties : un catalogue concernant les créations de dramaturgie musicale en Europe sur Internet ; une série de quatre colloques (avec, à chaque fois, publication des actes). Le catalogue a été conçu pour fournir non seulement les indications de base sur les œuvres (date de création, interprètes, etc.), et les présenter dans une perspective historique (possibilité de lire le catalogue par période – année, mois, jour -, auteur, compositeur, titre) ; mais surtout il est fait mention du matériel nécessaire à qui veut travailler sur l'œuvre (partition, manuscrits, esquisses de travail, notes de programme, notes de mise en scène, enregistrements audio, vidéo).

Au cours des colloques ont été abordées toutes les questions que je viens de soulever. Pour cela, ont été réunis non seulement des musicologues spécialisés, mais aussi des dramaturges, des metteurs en scènes, de compositeurs, des écrivains, des chercheurs en littérature, des anthropologues. Les actes des colloques ont toujours été publiés avant le rendez-vous suivant, afin que soit donnée une continuité au débat ; et différentes formes de travail pluridisciplinaire ont été expérimentées : de la réflexion autour d'une œuvre analysée selon différents point de vue, à l'atelier réunissant les chercheurs autour de la création d'une œuvre. Ce projet a été envisagé comme une contribution à la mise sur pied d'une véritable réflexion sur la production scénique contemporaine.

PLAN

AUTEUR

Giordano Ferrari

[Voir ses autres contributions](#)

(Paris VIII)