

Hervé Lacombe. 2007. *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*. Paris : Fayard. 318 p. ISBN 978-2-213-62749-6 (couverture souple)

Éric Champagne

Volume 29, numéro 1, 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/039114ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/039114ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Champagne, É. (2009). Compte rendu de [Hervé Lacombe. 2007. *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*. Paris : Fayard. 318 p. ISBN 978-2-213-62749-6 (couverture souple)]. *Intersections*, 29(1), 107-112. <https://doi.org/10.7202/039114ar>

BOOK REVIEWS/RECENSIONS

Hervé Lacombe. 2007. *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*. Paris : Fayard. 318 p. ISBN 978-2-213-62749-6 (couverture souple).

En ce début de XXI^e siècle, nous sommes en droit de porter un regard critique, analytique, historique et sociologique sur l'ensemble des opéras du siècle dernier. Cette démarche est des plus pertinentes non seulement dans le but de compléter le portrait de 400 ans d'histoire d'un genre souvent décrié comme « muséal », c'est-à-dire enclin à reprendre certaines œuvres du passé au détriment d'un renouvellement du répertoire, mais aussi — et peut-être surtout — pour donner un sens, une racine et une direction aux créations lyriques qui se font de plus en plus nombreuses depuis les années 1980. En ce sens, le projet d'Hervé Lacombe d'étudier l'opéra au XX^e siècle est fort louable, voire nécessaire. Malheureusement, son livre *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*, publié chez Fayard dans la collection « Les chemins de la musique », ne remplit pas ses promesses tant par sa structure et sa méthodologie que par le champ de recherche relatif au sujet étudié.

Dès l'introduction, l'auteur souligne deux points de vue à distinguer : le premier concerne la chronologie d'un genre fondamentalement européen, auquel se rattachent les diverses questions d'esthétique et de forme propres au questionnement historique du genre; le second concerne l'ordre « panoramique et civilisationnel » qui, selon l'auteur, « ébranle nos conventions historiographiques et nos analyses fondées sur les critères d'évolution endogènes pour s'intéresser aux processus exogènes » (p. 10). Il n'est donc pas question ici d'une étude ethnomusicologique : l'auteur ne s'intéresse pas à l'évolution contemporaine de l'opéra chinois, du théâtre Nô, ou encore des diverses autres formes de représentations théâtrales et musicales des cultures extra-européennes, mais bien à l'implantation, à l'assimilation et au développement de l'opéra comme forme européenne dans une culture non européenne, voire non occidentale. Nous reviendrons plus loin sur cette partie du livre. Pour l'instant, attardons-nous à la première partie.

Intitulée « Perspectives d'Europe », la première partie de cette *Géographie de l'opéra* est loin d'être géographique, en dehors de la culture ciblée. La nationalité n'a pas d'importance dans l'optique où l'opéra est considéré ici comme un genre commun aux divers pays européens, donc comme un élément d'une culture partagée. Cette perspective européenne est avant tout un regard historique, chronologique et quelque peu sociologique de la création lyrique au XX^e siècle. La première préoccupation, et non la moindre, consiste à « périodiser le XX^e siècle lyrique » comme le souligne l'auteur en page 17. Cet exercice chronologique, qui occupe le premier chapitre, est difficilement réalisable. À l'opéra comme dans plusieurs disciplines artistiques, le début d'un nouveau siècle ne marque pas nécessairement le début d'une nouvelle période créatrice.

L'histoire de la musique offre plusieurs exemples des problèmes que pose une délimitation par siècles. En témoignent les études de Carl Dahlhaus (1989) sur un XIX^e siècle musical étendu jusqu'à l'aube de la Première Guerre mondiale. Une difficulté similaire se pose pour le « XX^e siècle lyrique » défini comme « l'ensemble de l'activité lyrique au XX^e siècle dans tous ses aspects et dans ses spécificités qui le distinguent du XIX^e siècle » (p. 18). Déjà le problème chronologique s'annonce difficile quant à l'incapacité de déterminer une date pour débiter ce siècle : « Après l'avènement du drame wagnérien, sans doute la dernière grande réforme de l'histoire du théâtre lyrique, il est plus que délicat de distinguer une date susceptible d'incarner le début d'une nouvelle période » (p. 18). Il en va de même pour une date servant à délimiter la fin de la période à l'étude. Après s'être penché sur certains événements historiques d'importance pouvant peut-être offrir une piste d'interprétation, Lacombe conclut que l'on « ne peut, du moins pour l'instant, indiquer une date butoir à partir de laquelle l'histoire de l'opéra basculerait dans le XXI^e siècle » (p. 25).

Lacombe révèle ensuite quatre défis et identifie trois tendances qui couvrent l'ensemble des créations européennes du XX^e siècle lyrique. Les quatre défis semblent correspondre aux grandes contraintes qui ont, à divers niveaux, marqué le questionnement des créateurs lyriques face au supposé problème de l'opéra. Lacombe indique : « Le XX^e siècle lyrique naît dans le renversement vertigineux d'une croyance absolue en la représentation lyrique, en un doute systématique porté sur toutes ses composantes, ses présupposés et ses implications, son rôle et son but, sa place dans la société, sa raison d'être esthétique autant qu'éthique, sa signification politique ou idéologique » (p. 31). Dans ce contexte, les quatre défis sont « L'après Wagner », « Le sociopolitique », « La représentation » et « La civilisation ». L'explication et le développement de ces défis ne se réalisent pas avec un égal bonheur, certains étant centrés autour d'œuvres marquantes, d'autres évoquant ici et là certaines théories pour tenter de les appliquer à des œuvres spécifiques. Ainsi, le « sociopolitique » s'intéresse aux productions de Kurt Weill et de Luigi Nono. Par la démarche de ces deux compositeurs, Lacombe commente ce défi un peu plus en profondeur que les trois autres, car de « l'après-Wagner », on ne retiendra que peu d'enjeux : le développement continu, l'idée de grandeur (Joseph Holbrooke, Karlheinz Stockhausen) et son contraire dans la déconstruction dramatique et la courte durée (Kurt Weill, Darius Milhaud). Pour « La représentation », il soulève quelques questionnements esthétiques et philosophiques sur le *Moïse et Aaron* d'Arnold Schoenberg et divague sur les opéras de Philip Glass, sans rien apporter de concret sur ceux-ci. Finalement, le défi de « La civilisation », expliqué en une page, ne donne qu'un avant-goût des propos développés dans la seconde moitié du livre. Il en va de même pour les trois tendances, où l'auteur cite en exemple certains compositeurs et certaines productions comme étant emblématiques de la tendance « conservatrice » (Pfitzner), « moderniste » (Schoenberg) et « cumulative » (Zimmermann).

À ce stade de sa réflexion, Lacombe est tenté d'identifier une œuvre-phare dans ce XX^e siècle qu'il place sous le signe de l'effervescence et du questionnement. Il reconnaît en *Jonny spielt auf* (*Jonny mène la danse*) de Krenek (1925)

l'œuvre qui vient combler l'ensemble des préoccupations, des défis et des tendances soulevés précédemment. Ce choix, qui peut sembler surprenant, est détaillé et expliqué à travers la musique hétéroclite du compositeur, la diversité des personnages et le ressort dramatique. Il affirme d'emblée que cet opéra est une « représentation des enjeux de la modernité » (p. 83). Sur un ton humoristique, l'œuvre de Krenek expose les diverses oppositions de son époque : musique dite savante versus jazz, tragédie versus humour, l'Europe versus l'Amérique. Malgré une longue prémisse pour bien cerner l'enjeu dramatique de l'œuvre (avec synopsis détaillé), Lacombe laisse en suspens son argumentation pour y revenir dans la seconde partie du livre.

Pour clore ces « perspectives d'Europe », deux chapitres s'intéressent aux aspects historiques, sociaux et économiques de l'opéra dans la culture européenne d'aujourd'hui. Il y est question — très sommairement — du rapport au répertoire, de la diffusion de l'opéra par les divers médias (et plus particulièrement du disque), du développement du public, des réalités économiques concernant la production scénique, du phénomène des festivals lyriques et des associations entre maisons d'opéra qui permettent l'essor des coproductions et des commandes conjointes. L'idée générale semble être celle du portrait global, du coup d'œil, puisque le tour d'horizon n'approfondit guère les enjeux relatés. Bien qu'essentiellement européens, ces chapitres évoquent quelques réalités périphériques, comme l'opéra en Arménie ou dans les pays scandinaves, afin de mieux introduire la seconde partie du livre.

Le titre de la seconde partie, « Panorama mondial », n'offre rien de moins qu'un voyage en plein cœur du monde lyrique, là où l'opéra — forme d'art européen — s'est implanté dans des cultures, des pays, des peuples et des milieux artistiques non européens. Cependant, l'auteur y va rapidement d'une mise en garde en soulignant qu'il « importait d'abandonner le seul domaine musicologique : les questions de nation, de culture, de relations internationales, de mondialisation, forment une toile de fond extraordinairement complexe à partir de laquelle l'araignée-opéra a œuvré » (p. 156). Et ce tour d'horizon peut aussi tendre plusieurs pièges à qui veut en faire l'analyse musicale, sociologique et historique. Lacombe le résume en ces termes : « Disons que l'opéra n'est plus européen. Il est mondial, ou presque [l'auteur fait référence à la quasi-inexistence du genre en Afrique], et, dans la mondialisation de son histoire, suit des chemins qui échappent aux seuls critères de jugement et aux seuls processus d'historicisation produits par sa culture d'origine » (p. 157).

Lacombe nous rappelle que, dès ses débuts, l'histoire de l'opéra correspond à l'exportation, l'implantation et au développement de cette forme fondamentalement italienne. Rapidement, la France et l'Allemagne s'accaparent du genre et le forgent à l'image de leur identité culturelle. Au XIX^e siècle, ce sont les écoles musicales dites nationales, c'est-à-dire en périphérie de l'axe France-Italie-Allemagne, qui vont s'approprier l'opéra comme forme permettant l'identification, la reconnaissance et l'épanouissement d'une culture européenne élargie, distincte et originale. Le cas des opéras tchèques et russes est, à ce titre, particulièrement éloquent. En ce qui concerne le XX^e siècle lyrique, comme le précise Lacombe : « La situation de l'opéra dans chaque pays et le sens accordé

à une production nationale dépendent donc considérablement du contexte politique et intellectuel » (p. 168). Pour l'auteur, le rapport des pays colonisés à la culture des colonisateurs est un facteur déterminant dans l'essor (ou le rejet) d'une école nationale d'opéra. Même au-delà d'une école de création lyrique, il est aussi question de la viabilité d'une activité lyrique, peu importe que son répertoire soit indigène ou importé.

On comprendra que de telles considérations ne peuvent mener qu'à des études de cas. Et c'est bien à ce jeu que l'auteur semble vouloir se livrer. Il se penche, de manière générale, sur la présence de l'opéra — tant des œuvres de création que du répertoire courant — dans divers pays ou régions, allant de Singapour à la Mongolie, de l'Azerbaïdjan à Israël, de l'Argentine au Mexique, de l'Islande à l'Irlande. Dans le cas des États-Unis, l'auteur s'intéresse presque uniquement à l'opéra afro-américain, laissant sous-entendre que le reste de la production américaine correspond trop à la culture européenne. Les particularités locales sont brièvement expliquées, bien que parfois ces réalités se fondent l'une dans l'autre. Par exemple, peut-on parler d'un apport à l'école nationale d'Argentine quand Alberto Ginastera crée ses opéras à Washington ? Ce questionnement est soulevé dans le dernier chapitre, intitulé « L'opéra dans le monde des cultures », où les productions de Tan Dun, Ahmed Essyad et Fausto Romitelli correspondent à la présente mondialisation.

« Écoutez l'opéra, vous entendrez le monde » annonce la quatrième de couverture du livre. Le tour d'horizon proposé par cette *Géographie de l'opéra au XX^e siècle* souligne l'existence d'un grand nombre de compositeurs et d'œuvres pour la plupart inconnus. La découverte d'un nouveau répertoire est en soi alléchante, mais qu'arrive-t-il lorsqu'il demeure peu accessible ? Est-il possible d'assister sur une scène occidentale à une œuvre récente d'un compositeur de Singapour ou à la présentation d'un classique de l'opéra arménien ? La réponse est, malheureusement, négative. Il s'ensuit que la diffusion d'un tel répertoire est pratiquement confinée à sa terre de création. Ainsi le genre de l'opéra a bel et bien voyagé à travers le monde, y plantant ici et là le germe d'un répertoire national spécifique en fonction de l'éclosion d'une culture en pleine affirmation. Cependant, ce cheminement ne s'effectue pas dans le sens contraire. Le répertoire qui a grandi et qui s'est diversifié sous d'autres cieux ne vient que rarement nourrir les scènes occidentales. Constat d'échec ? L'auteur n'en dit pas un mot.

On en revient donc à *Jonny spielt auf* de Krenek, où les allégories du voyage et de l'enracinement vers de nouvelles contrées prennent tout leur sens. En fait, comme le souligne Lacombe, cet opéra est autant la « représentation des enjeux de la modernité européenne que la représentation de la confrontation culturelle » (p. 223). Il pousse sa réflexion plus loin lorsqu'il s'intéresse à la scène finale, qui jette le public dans un état d'autoréflexion :

Nous venons de pénétrer dans la temporalité de l'ère moderne. La mise en scène réclamée par Krenek en cet instant est saisissante. Jonny, l'homme noir, se trouve juché au pôle Nord d'une vaste mappemonde qui tourne sur elle-même. On pense au *Dictateur* (1940) dans lequel Chaplin (1889–1977) filme un tyran jouant avec le globe terrestre. Cependant, si Jonny fait

tourner le monde en jouant du violon, c'est pour l'entraîner vers un avenir prometteur et lui donner un nouveau dynamisme, non pour le dominer et l'asservir. (p. 229–230)

D'ailleurs, la page couverture du livre est illustrée par une photographie tirée d'une production de *Jonny spielt auf* où le personnage principal, violon à la main, imite la position de la Statue de la Liberté qui se situe tout juste derrière lui, avec pour fond une mappemonde en remplacement de la pleine lune. L'image est forte en évocation.

Hervé Lacombe, spécialiste de l'opéra français du XIX^e siècle (on lui doit notamment une considérable biographie consacrée à Georges Bizet, parue chez Fayard en 2000), semble toutefois difficilement à l'aise dans son exploration de la production lyrique du XX^e siècle. En effet, malgré une première réflexion très intéressante menée sur l'état des lieux actuel de ce genre musical et théâtral, l'analyse se révèle rapidement décevante compte tenu des connaissances partielles de l'auteur sur ce sujet. Cette difficulté pourrait-elle être la conséquence de ce vaste sujet d'étude auquel l'auteur a voulu s'attaquer dans le cadre d'un livre qui fait à peine plus de 320 pages ? L'auteur semble avoir eu du mal à choisir les bons angles d'approche pour délimiter son sujet. À cela s'ajoute le fait que la présentation de sa réflexion en deux parties camoufle deux livres distincts, écrits chacun sous une forme inachevée. De plus, le manque d'approfondissement de certains sujets et le désir d'écarter toute forme d'analyse musicale ont de quoi frustrer le lecteur. Par conséquent, nous nous retrouvons en présence d'un livre relativement pointu pour un large public et particulièrement peu détaillé pour un public d'initié. Autre constat décevant : la quasi-absence du théâtre musical. Évoqué dans à peine deux pages (et ne se rapportant qu'à *L'Histoire du soldat* et *L'Opéra de quat'sous*), le genre du théâtre musical — important apport au XX^e siècle — aurait gagné à être présenté et analysé, surtout pour ses explorations au niveau formel et pour sa tentative de résoudre le « problème » de l'opéra, grand questionnement du XX^e siècle.

Finalement, nous pouvons relever un autre fait gênant : pour un livre intitulé *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*, il est particulièrement ennuyeux de remarquer que la majorité des œuvres abordées dans ce livre date d'avant 1950 ! De plus, pour mieux explorer l'implantation de l'opéra dans des pays non européens, l'auteur s'intéresse à des compositeurs ayant produit leurs œuvres durant les vingt dernières années du XIX^e siècle ! Si cela est relativement pertinent pour bien comprendre le développement de l'activité lyrique dans certains pays, on est en droit de se demander si l'aventure de l'opéra s'est poursuivie jusqu'à nos jours. Ainsi cette *Géographie de l'opéra au XX^e siècle* promet-elle une étude sur un sujet fascinant, sans toutefois réellement convaincre le lecteur de la pertinence de la démarche empruntée pour arriver à ses fins. Il ne reste qu'à espérer que d'autres études viendront corriger cette lacune dans un avenir rapproché.

RÉFÉRENCES

- Albèra, Philippe. 2003. « L'opéra ». *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 377-440. Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique.
- Lacombe, Hervé. 2000. *Bizet. Naissance d'une identité créatrice*. Paris : Fayard.
- Lee, Owen. 1999. *Une saison à l'opéra, d'Orphée à Ariane*. Montréal : Fides.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-Century Music*, traduit par J. Bradford Robinson. Berkeley : University of California Press.
- Duchesneau, Michel (dir.). 2002. *Circuit, musiques contemporaines*, « Opéra aujourd'hui », 12, n^o 2.
- Rio, Marie-Noël et Rostain, Michel. 1988. *L'opéra mort ou vif*. Paris : Éditions recherches/encres.

ÉRIC CHAMPAGNE

Eric Salzman et Thomas Desi. 2008. *The New Music Theater; Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York : Oxford University Press. viii, 408 p. ISBN 978-0-19-509936-2 (couverture rigide).

DÉFINIR UNE FORME D'ART JAMAIS ABOUTIE

Nouvelle musique de théâtre, nouveau théâtre musical, théâtre de nouvelle musique; il est difficile de traduire en une seule formule le « New Music Theater » dont les compositeurs, chefs d'orchestre, directeurs artistiques et auteurs Eric Salzman et Thomas Desi tentent d'écrire l'histoire pour une toute première fois. Dès les premières lignes de la préface les auteurs écrivent : « L'absence de catégorie et de définition est à la fois la gloire du théâtre musical et son problème¹ » (p. vii). Un peu plus loin, ils se positionnent comme les défenseurs de cette « forme d'art jamais aboutie² ». Les auteurs expliquent cette difficulté en partie par l'origine de l'expression anglaise, calquée de l'allemand *Musiktheater* qui peut tout autant signifier le lieu où sont jouées les œuvres que les œuvres elles-mêmes. Musicalement, la formule allemande se rapporte plutôt à des œuvres de l'avant-garde, alors que l'équivalent anglais en vient graduellement à désigner une œuvre vocale théâtrale de petite envergure, dont les collaborations Weill/Brecht seraient parmi les premiers exemples (p. 4). Ils affirment que le terme peut désigner, dans ses nombreuses acceptions, aussi bien un opéra traditionnel qu'une comédie musicale, mais ils ajoutent : « Lorsque nous disons *nouveau théâtre musical* dans ce livre, nous utilisons le terme d'une façon qui se veut presque toujours exclure l'opéra traditionnel, l'opérette et la comédie musicale³ » (p. 5). Malgré l'effort déployé dans ces premières pages,

¹ « The lack of categorization and lack of definition is at once the glory of music theater and its problem ».

² « Art form that never happened ».

³ « When we say *new music theater* in this book, we use the term in a way that is almost always meant to exclude traditional opera, operetta, and musicals ».