

Un instrument destiné aux contes de fées pour adultes

Un jour, au Caire, Ismaël, descendant de Mehmet Ali, désigné pacha d'Égypte en 1805 par le gouvernement ottoman, décide de construire un Opéra, le premier en Afrique, qui doit être le pendant artistique d'un des plus grands chantiers techniques et économiques qui touchent alors le pays. Il fait appel à des architectes italiens et s'assure que sa forme reprend celle des Opéras des plus grandes capitales du monde. Sur la terrasse, au-dessus du fronton extérieur du Grand Théâtre à Bordeaux, inauguré le 7 avril 1780 et qui servit de modèle pour l'Opéra du Caire, neuf muses et trois déesses¹⁹⁷ nous rappellent les affaires de la France et de l'Égypte, et le percement de l'Isthme de Suez, rêvé depuis l'antiquité, qui devait changer le commerce à l'échelle mondiale. La France, entre autres pays occidentaux, se passionne pour l'Égypte, à la suite de la campagne de Bonaparte et d'une vision d'une Égypte réformée par le vice-roi Mehmet-Ali. Le Khedive Ismaël veut qu'un grand compositeur compose un opéra pour son théâtre. C'est Giuseppe Verdi qu'il choisit, mais ce dernier n'accepte pas de faire un opéra sur commande. Il va néanmoins accepter qu'un de ses opéras soit joué pour l'inauguration de l'Opéra Khédival du Caire¹⁹⁸, en 1869. Ce sera *Rigoletto*. Mais le Khedive Ismael, amateur d'art lyrique, veut une création du grand Verdi, et il va arriver à ses fins avec un chèque non négligeable dédié au compositeur et accompagné d'un livret qu'il dit avoir écrit lui-même. Son sujet, c'est *Aïda*, qui évoque l'Égypte millénaire, celle qui devait être célébrée lors de l'événement. En fait, il avait fait appel à Auguste Mariette, un égyptologue français, qui dirigera le Musée égyptien créé en 1863, alors au service d'Ismaël, pacha depuis des années, et qui avait découvert en Égypte une bonne partie des trésors que l'on connaît

¹⁹⁶ L'expression nous vient de Philippe Urfalino qui, dans *Quatre voix pour un opéra*, nous livre quatre récits éloquentes sur le sujet de la construction de l'Opéra Bastille, livré aux polémiques, remise en cause, cohabitations politiques et autres orages artistiques et médiatiques, et qualifiés par l'auteur « d'instrument moderne destiné à un conte de fées pour adulte » (Audon et Urfalino 1990).

¹⁹⁷ Euterpe, Uranie, Venus, Calliope, Terpsichore, Melpomene, Thalie, Polymnie, Junon, Minerve, Erato, Clio.

¹⁹⁸ URL : http://www.cairoopera.org/f_history.aspx [consulté le 14 avril 2011].

aujourd'hui. Les décors ayant été bloqués à Paris du fait de la guerre franco-prussienne de 1870, la première représentation a finalement lieu le 23 décembre 1871.

En France, à la même époque, entre 1858 et 1875, se profile de Palais Garnier, actuel Opéra national de Paris. En 1858, à Paris, des bombes sont lancées sur la foule par des anarchistes italiens en 1958 au moment où Napoléon III se rend à l'Opéra, en carrosse, avec son épouse. Le lendemain de cette soirée meurtrière, qui fait huit morts et près de cent-cinquante blessés, l'Empereur décide de la construction d'une nouvelle salle¹⁹⁹ et organise, en 1860, une compétition internationale, à laquelle participent 171 architectes, pour trouver celui qui construirait l'emblème de son régime. Les spécifications sont claires : une maison d'opéra digne de la Ville de Paris avec des configurations spatiales qui tiendraient compte des rangs et du nombre des élites. L'espace réservé à la performance théâtrale est le moins important du projet. La maison ne doit pas être trop grande, par crainte qu'elle ne soit pas assez sélective et qu'elle devienne un endroit de rencontres « trop public ». Le tout doit être suffisamment somptueux pour montrer la richesse de la nation (Saint-Cyr 2005:147) et physiquement refléter le besoin de faire montre de la grandeur du régime napoléonien, de mettre l'emphase par sa configuration même sur la taille de l'élite de la société avec 2000 sièges qui lui donnaient un espace public où se rencontrer (Bereson 2002 : 48). L'ordre social et le portrait de la nation, qui n'incluent alors pas, d'où l'appellation, le Tiers-État. Ce dernier ne comprend ni décideurs ni propagateurs d'opinion ou de normes, et ne constitue pas l'auditoire dont les institutions ont besoin. Le choix tombe sur Charles Garnier, en 1861.

Le Palais de Charles Garnier est construit sur des intentions conflictuelles. D'une part, l'architecte tente de répondre à ce qu'il pense être « le problème crucial de l'art de son temps : l'impossibilité de diffuser la création artistique pour le plus

¹⁹⁹ L'Opéra de Paris aura en tout changé onze fois de lieu pendant les deux premiers siècles de sa vie, avant son entrée au Palais Garnier, et plus récemment à la Bastille.

grand nombre »²⁰⁰. D'autre part, devant montrer le pouvoir de l'État, l'institution ultime, l'Opéra de Charles Garnier doit se distinguer de tous les autres théâtres, en commençant par son nom — « Palais » —, plus prestigieux que celui de « maison », ou de « théâtre », et plus explicitement lié au pouvoir (Bereson 2002:48). Le Palais Garnier, inauguré le 5 janvier 1875, quatre ans après l'Opéra du Caire, est la culmination, selon Ruth Bereson, des éléments qui le rendent si important pour l'État français. Ces éléments servaient de support à la hiérarchie spatiale de la structure des places et contribuaient à démontrer le pouvoir et la gloire de la cour. À l'extérieur, notons qu'aucun arbre n'a été planté depuis sur l'avenue menant à l'entrée principale, pour permettre aux passants d'« admirer sans entrave cette façade qui aurait dû devenir le symbole éclatant du pouvoir impérial »²⁰¹. Depuis, ces conventions ont été adoptées et adaptées par les démocraties.

Jamais un opéra n'avait mis autant d'emphase sur l'interaction sociale que celui-là (Bereson 2002:50-51). On peut appuyer ce fait en rappelant que l'ouverture de l'Opéra devant des invités prestigieux (sans Napoléon III, mort deux ans auparavant) ne donne pas lieu à la présentation d'un opéra, mais à un amalgame d'extraits d'opéras des années 1830 et 1840. Ce programme, qui n'étonne guère, vu le peu d'attention portée au plateau relativement à la salle, met en lumière la signification donnée à l'expérience sociale — l'opéra — par rapport à l'œuvre — opéra — d'art (Patureau 1991:19) et nous relie à ce combat qui existe toujours entre création et répertoire, et un choix de titres et de noms déjà connus des foules pour un maximum de plaisir et de reconnaissance devant cet *autre* qu'est l'œuvre d'art, invariablement assortie d'un minimum de déplaisir²⁰² et d'incertitude.

²⁰⁰ URL : [http://www.operadeparis.fr/cns11/live/Opéra national de Paris/L_Opera/L_Opera_de_Paris/histoire_de_l_Opera.php?lang=fr](http://www.operadeparis.fr/cns11/live/Opéra_national_de_Paris/L_Opera/L_Opera_de_Paris/histoire_de_l_Opera.php?lang=fr). [Consulté le 28 août 2010].

²⁰¹ Site internet de l'Opéra national de Paris.

²⁰² Au sujet du plaisir et du déplaisir dans l'expérience de l'art, voir les travaux de Jean-Pierre Changeux, neurologue, ainsi que notre mémoire de maîtrise en Étude des arts (Tremblay 2005). À noter que les opéras sont qualifiés de « maisons de plaisir » par Bernard Bovier-Lapierre (1988).

L'anniversaire récent des Chorégies d'Orange²⁰³, où ont été mis au programme les « tubes », tels que les a surnommés le directeur du Festival, de la musique lyrique, en est l'exemple qui nous semble le plus probant. Nous sommes en 2011, et l'opéra semble toujours osciller entre la reconnaissance et la connaissance.

Un siècle après l'ouverture de l'Opéra Garnier, le gouvernement socialiste de François Mitterrand choisit pour un nouvel opéra la Place de la Bastille, un quartier symbolique sur le plan de la culture républicaine (la Bastille), liant ainsi l'opéra à la Révolution. Les arguments avancés dans l'annonce à la presse auraient pu être écrits par Napoléon III (1852-70)²⁰⁴. Les cérémonies qui s'y tiennent ressemblent à celles tenues au Palais un siècle auparavant, comme si, tacitement, les régimes avaient compris la fonction de l'Opéra (Bereson 2002:49).

Au moment de construire l'Opéra Bastille, dans le cabinet de Jack Lang, il était clair que le seul intérêt était architectural et non musical²⁰⁵, et que l'Opéra Bastille, qui devait être un opéra populaire (Audon & Urfalino 1990 ; Patureau 1990), selon les préceptes politiques contemporains, que l'on sache ou non ce que ce « populaire » pouvait dire, allait reprendre, dans son architecture et dans sa configuration, la hiérarchie française, particulièrement apparente les soirs d'événements nationaux. Fait, sur ce, éloquent : le soir de son ouverture, le 13 juillet 1989, le Président français était assis dans la loge royale, tout comme l'était le Président américain le soir de l'ouverture du Lincoln Center à New York en 1966 (Bereson 2002 : 4), laissant au pied du grand escalier les vœux d'opéra populaire formulés. Pour Ruth Bereson, cet exemple illustre la confusion inhérente dans la construction et le maintien des opéras dans les États modernes (Bereson 2002:13), où ils continuent néanmoins de se maintenir et de fonctionner

²⁰³ Voir le programme : http://sites.radiofrance.fr/francemusique/ev/fiche.php?eve_id=280000419 [consulté le 3 juillet 2011]

²⁰⁴ Voir dossier *Mission de la Bastille, Opéra de la Bastille. Concours international d'architecture*. 1983, élaboré par la Mission de la Bastille : Press Release, ministère de la Culture, Jack Lang, Paris, 17 janvier 1983.

²⁰⁵ Cet état de fait ne pouvait qu'être conflictuel, sur le plan cognitif, mais pas que, puisque le gouvernement s'intéressait au premier argument et les bureaucrates au second (Bereson 2002:55).

autour de ce que nous avons identifié : le pouvoir, la visibilité, le jugement et les dispositifs construits par et pour le politique et le (son ?) marché.

En 2002, le Grand Théâtre à Opéra de Bordeaux devenait Opéra national de Bordeaux. La structure de la Place de la Comédie, érigée au XVIIIe siècle, effectuait plus qu'un changement de dénomination : elle rendait visible une traversée dans le temps, un déplacement des priorités et des pouvoirs qui en règlent la vie et en ordonnent la place dans la Cité.

Quelques marches seulement séparent de la rue l'entrée de l'Opéra national de Bordeaux²⁰⁶. En entrant dans l'enceinte, nous sommes plongés dans cet espace très ouvert : le vestibule dans lequel nous nous trouvons s'offre comme une sorte d'entre-deux, de passage, d'espace de transition. En face, l'escalier menant à la salle de spectacle. Dans cette atmosphère d'extérieur, léger et éclairé par un lustre, nous sommes, il est vrai, à l'opposé de l'atmosphère qui régnait à la fin du XVIIIe siècle, une période faste pour l'opéra et le ballet, où les spectacles avaient lieu vers 16 h ou 17 h de l'après-midi. À cette époque, donc, les spectateurs étaient invités à passer de l'extérieur, où il faisait jour, par ce vestibule, qui nous évoque une forêt de colonnes cannelées, à un espace relativement peu éclairé au plafond relativement bas. Le spectateur cheminait par cet espace de semi-pénombre et arrivait au pied du grand escalier, ébloui par la lumière d'un oculus zénithal qui la laisse s'écraser sur l'escalier, sorte d'effet dramatique, qui n'aurait pas été perceptible en passant directement de la lumière extérieure à un intérieur plus éclairé. Ce vaste oculus aurait suffi à éclairer l'escalier, mais son architecte pensa que cette seule pénétration de la lumière aurait donné une sorte de faisceau conique, artificiel, d'où l'adjonction de six coupoles latérales qui viennent recréer la lumière extérieure.

²⁰⁶ Le responsable des communications nous a présenté en juillet 2010 le bâtiment. Le vocabulaire architectonique utilisé ici est celui entendu lors de cette visite commentée.

L'atmosphère d'extérieur est donnée également par la façade faite avec des pierres apparentes en bas, avec trois fenêtres s'ouvrant à l'opposé, avec les ornements qui précèdent les fenêtres, le tout donnant au visiteur l'impression d'être devant la façade extérieure d'un Bordeaux XVIIIe, alors que nous sommes à l'intérieur même du bâtiment. Tout cet environnement esthétique adopte la mode du néoclassicisme de la fin du XVIIIe siècle. Le bâtiment épouse à s'y méprendre la forme d'un théâtre antique, avec les colonnades, avec son péristyle, le rythme de ses voûtes ; les colonnes de façades sont lisses, les chapiteaux sont richement ornements à la manière de végétaux, dans le respect de l'ordre corinthien ; viennent ensuite les colonnes cannelées avec leurs chapiteaux très sobres, dans le respect de l'ordre dorique ; et puis au pied de l'escalier, se montre l'ordre ionique, représenté par les spirales. Nous voici au pied du grand escalier, « l'intérêt de ce théâtre, son bijou esthétique ».

Les escaliers existent dans les théâtres à la fin du XVIIIe siècle, mais ce sont des escaliers qui ont une fonction essentiellement utilitaire permettant l'accès aux spectateurs à la salle. L'architecte, Victor-Louis, va imaginer un escalier qui a une autre fonction, « bien aussi importante, sinon plus » : mettre en scène l'aristocratie. Le dispositif scénique que devient cette forme architecturale a priori fonctionnelle propose ainsi ces marches larges, les rampes basses, « de sorte que l'on puisse admirer les belles toilettes dans la première partie de l'escalier, tout d'abord de dos ou de face, et ensuite de profil », à partir des volets latéraux et de l'étage, où les aristocrates se tiennent debout, et regardent, positionnés en spectateurs des nouveaux arrivants. C'est là que notre guide nous parle d'où une « véritable mise en scène de l'aristocratie dans le projet même du grand escalier ».

Victor Louis était franc-maçon. Des éléments de l'esprit maçonnique sont visibles dans l'architecture : les balances, les triangles dans la pierre, mais aussi, « moins visible au premier regard, voire invisible au non-initié, la parabole du cheminement que l'on effectue lorsqu'on pénètre dans ce théâtre ». La parabole exprime le cheminement de l'ordre maçonnique où l'on « passe de l'ombre de l'ignorance à la lumière de la connaissance ». Au-delà des formes antiques des frises, telles que la feuille d'acanthé, « que l'on retrouve au temps des temples

grecs », est donnée à voir une colonne vertébrale sculptée sur toute la longueur de l'escalier. Cet autre symbole maçonnique évoque cette fois « la posture de l'homme instruit, héritier de la philosophie des Lumières, de l'encyclopédie de la fin du XVIIIe siècle, un homme de goût, grand, digne », représenté par la colonne vertébrale. Sur le premier palier, deux cariatides tiennent la colonne vertébrale qui permet l'accès à la loge de prestige²⁰⁷. Que ces couches soient faites de connaissances ou de grains de sable collés les uns aux autres.

Tout en haut, nous retrouvons les salons qui servent pour les rencontres diverses avec les publics. Ils sont ponctuellement transformés en espaces d'exposition d'une grande finesse muséographique. Dans un des salons, le visiteur découvre une exposition de photographies avec bulles explicatives et diaporamas, « dans l'idée du roman-photo adapté à l'opéra », une exposition présentant « une *Aïda* surréaliste, une à la mode des années 1960, et une *Tosca* plus classique, pour y recevoir les jeunes ». Le maître de Ballet, Charles Jude, a conçu une exposition sur le ballet, avec la barre, les costumes, les vidéos, et un tout petit tapis de danse sur lequel le visiteur peut effectuer quelques fouettés et autres ronds de jambe. Une exposition qui valorise l'Orchestre, cette fois, présente les différentes familles d'instruments. Des captations vidéo montrent les musiciens de l'Orchestre qui présentent leur instrument au spectateur qui s'arrête devant l'écran. Ici, le visiteur rencontre un Foyer qui n'a pas été restauré depuis 1870, là, une exposition de maquettes des dispositifs d'ouverture du rideau : selon les traditions française (la plus compliquée), italienne, grecque, et allemande, ainsi que des pièces (fonctionnelles) de machinerie du XVIIIe. Une promenade sous les toits puis sur le pont de service permet de voir une structure en bois, des cordes et un outillage d'origine complexe et impressionnant, qui portent sur leurs matières le contact des mains puissantes et agiles des marins qui les ont construits puis

²⁰⁷ De nos jours, les loges, à l'Opéra comme ailleurs, sont proposées, à prix forts, aux entreprises qui les offrent en « cadeau » à leurs clients.

manipulés ; le théâtre, sans la salle de spectacle²⁰⁸ qui lui donne tant de légèreté est en fait un navire. Le souterrain donne à voir une continuité, le passé d'un canal passé toujours présent, laissé là, sous l'agitation du théâtre et de sa traversée dans le temps.

Ces mises en scène du pouvoir — royal, impérial et républicain — ont déjà fait l'objet de recherches chez les historiens qui insistent sur la force de l'image et du renforcement de l'autorité par des représentations dans l'espace public, toujours en lien avec la légitimité, qui incarne une invisibilité, un principe abstrait, une souveraineté ou un objet jugé non présentable. Sébastien Thiery écrit une chose concernant les monuments érigés par les dirigeants politiques » qui pourrait fort bien, selon nous, se rapporter aux Opéras en France, même à l'extérieur de Paris : « ils ne signifient pas la nature du pouvoir — un prétendu résidu nauséeux de la monarchie —, mais sa continuité, sa transmission, par-delà les âges et les régimes ». La figure de ce pouvoir peut changer, écrit-il encore, mais la structure demeure (Thiery 2004 : 98).

Pour Ruth Bereson, l'opéra comme *fonction*, fait voir qu'« opéra » occupe une position unique et qu'il y a une continuité démontrable d'intention politique dans les Opéras européens, centrale au sens donné à « opéra », dans le temps et peu importe le régime en place (Bereson 2002 : 14).

L'opéra n'est pas que le plus soutenu, il est aussi le symbole de la continuité des gouvernements. La raison se cache dans le fait que ces Opéras et plusieurs autres jouent le rôle de « *showcases* » nationaux (Bereson 2002), présentant la démonstration physique du statut politique, économique et social de chaque État, ou encore sa maturité, au travers du maintien ou de la construction d'un monument culturel. Dans les Opéras en région, et encore plus avec les labellisations, cette continuité s'exprime ; celle des tutelles, ou du fait tutélaire, au-delà des hommes qui les incarnent dans un temps fort court relativement à celui d'un Opéra. Un Opéra de région se distingue ainsi des « grands travaux » qui

²⁰⁸ Ou « house » (maison), pour la salle côté spectateurs.

sont à jamais liés à leur instigateur. D'ailleurs, certains maires vont préférer faire construire un nouveau musée, comme c'est le cas à Bordeaux, d'où l'incompréhension et l'impatience de l'administration devant les choix faits par la Ville, que d'entretenir l'Opéra dont ils ont hérité en prenant la gouvernance d'une municipalité.

Nous ne sommes plus ni à l'ère du Roi-Soleil ni à l'ère napoléonienne, comme l'affirme Danièle Pistone (2005), ni même au temps des « grands travaux ». L'Opéra républicain, sans être inutile au pouvoir, tout comme à ses habitués, n'a plus la fonction qu'il avait à cette époque (Pistone 2005:89). Depuis l'Académie d'opéra érigé à Paris il y eut, en France, ne serait-ce que sur le plan de la gouvernance de la chose artistique, la création de ce qui est aujourd'hui appelé le ministère de la Culture et de la Communication, la décentralisation, la municipalisation, la socialisation de la culture, la professionnalisation, l'obligation de service public, d'ouverture et de « modernisation » du genre (Partie III), qui sont rendus opérationnels par une panoplie innombrable de dispositifs. Il semblerait que ce plan soit en train de s'épaissir, autour du noyau stable et indissociable de l'organisation de la forme opéra, en particulier lorsque produit dans une maison qui en porte le nom : Opéra.

V. 10. 2. Pouvoir, visibilité, jugement : l'organisation de la continuité dans le changement

L'histoire du cheminement des Opéras en France montre les particularités du genre et de son fonctionnement en regard, par exemple, des besoins en matière de financement, des modalités de ce soutien, et des modes de gestion et de production qui perdurent dans ces institutions dont le fonctionnement repose sur les grandes disciplines des beaux-arts, avec des processus de productions particuliers et des coûts fixes hors du commun et un public étroit tiré des classes privilégiées de la société (Menger 1989 : 1). La transmission est celle de gestes

appris sur le terrain et mille fois répétés, plus que dans les livres ou dans les archives administratives que conservent peu les opéras, surtout en région ; d'une sédimentation de connaissances, de techniques, de normes, de savoirs (faire, être, voir, entendre, associer...). Ses caractéristiques — la prédominance du travail artistique, un mode de production et d'exploitation de type industriel qui assimile la forme artistique (la musique, le théâtre...) à une économie de prototype, une production à caractère public qui est le corollaire de l'octroi régulier de subsides (Dupuis 1990 : 32) — lient des plus intimement les ordres économique et artistique, à jamais sous tension.

Ces ordres définissent le cadre dans lequel opèrent Opéras, orchestres et ballets (Dupuis 1990 : 32) en France, à Paris ou en région. Le lyrique exige en plus l'ajout de charges variables assimilées aux charges d'exploitation liées au plateau²⁰⁹ : décors, costumes, cachets des metteurs en scène, décorateurs, machinistes supplémentaires, etc., qui sont « l'expression directe de la politique artistique menée par l'institution » (Dupuis 1990 : 47). S'ajoutent à ces caractéristiques et contraintes, la dépendance à l'autorité et à la fluctuation des tutelles locales, la croissance des charges fixes liées aux échelles salariales dictées par les syndicats et de la compétitivité économique et artistique. À ces caractéristiques et contraintes s'ajoute la contrepartie exigée en échange des subsides et la lourdeur des statuts juridiques qui les obligent à l'entretien de « flous artistiques en matière de chiffres » (Dupuis 1990 : 40) difficiles à clarifier.

Nous avons dans ce mémoire de thèse voulu montrer, entre autres, que le développement de l'intervention étatique avait fortement contribué à l'imposition de la mesure de la valeur de l'art selon une vulgate industrielle. La vulgate industrielle se distingue de la vulgate marchande par son refus d'attribuer au marché la responsabilité de fournir une juste mesure de la valeur artistique puisque pour elle, la juste mesure repose dans l'« évaluation de la fonctionnalité

²⁰⁹ Le plateau désigne ici l'ensemble des éléments qui composent le spectacle, corps de métiers et coûts inclus. Ce sera l'acception que nous conserverons pour tout le travail de recherche. Elle correspond à celle du directeur technique qui en a la charge.

des produits artistiques, de leur capacité à répondre utilement à des besoins collectifs » (Leveratto 2000 : 71) et sa valeur peut donc être évaluée en dehors du marché. L'exemple ici donné par Jean-Marc Leveratto est celui du marché de la peinture florentine au XVe siècle, et qui distingue les contrats écrits par les mécènes, où l'œuvre achetée est produite pour la jouissance personnelle du client, de ceux des commanditaires qui demandaient que les plus grandes œuvres profitent au plus grand nombre, par l'embellissement des églises, ou le siège d'une corporation. La commande faisait office de remboursement attendu de la part d'un riche citoyen. Faire œuvre de commandite est bien entendu aussi une façon de léguer son nom à la postérité et d'assurer, comme l'écrit le sociologue, sur la base de l'étude de Michael Baxandall²¹⁰, sa propre mémoire, en servant la « gloire de Dieu » ou l'« honneur de la Cité » (Leveratto 2000 : 87).

Le modèle classique binaire auquel nous sommes souvent confrontés en matière de culture et de marché est de nature anthropologique. Son postulat, pour le moins radical — « la singularité se conserve dans la culture et se perd dans le marché » (Karpik 2007 : 12) —, est ancien, même si toujours présent dans les luttes contre la marchandisation des biens culturels devant ce qui est perçu comme un appauvrissement croissant de la culture (et du monde, parce que la culture est située dans la personne humaine). Cet appauvrissement est ici lié à un étalement comme tache d'encre du marché, et à son corollaire, la calculabilité, de même qu'à la recherche d'équivalences pour les singularités fondées sur les prix.

Lucien Karpik (2007 : 14) s'explique en faisant référence à Georg Simmel qui voyait monter cet « être des temps modernes qui mesure, pèse et calcule exactement²¹¹ ». Dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*²¹², Max Weber rappelle en effet l'ancienneté de cette pratique « constitutive du

²¹⁰ Baxandall, M. *L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985.

²¹¹ Lucien Karpik précise : « De Weber à Williamson, Chandler, Porter sans oublier Simmel, et bien d'autres, cette extension de la calculabilité ne connaît pas d'interruptions » (Karpik 2007 : 14).

²¹² Max Weber 1964, p. 11-30.

capitalisme » qui se « généralise avec l'organisation rationnelle du travail libre, les progrès des sciences et des techniques et le développement du droit rationnel » (Karpik 2007 : 13). Weber la décrit comme constitutive du capitalisme parce qu'elle « permet d'évaluer la rentabilité », et « s'enracine dans la comptabilité ainsi que dans la séparation du patrimoine professionnel et du patrimoine personnel » (Karpik 2007 : 13). Nous pourrions ici substituer « professionnel » à « public » ou nous interroger sur l'avènement des « personnes morales » et de leur capacité à privatiser les biens publics. Ce sont là des questions d'économie que nous n'aborderons pas ici, mais qui ne sont pas pour autant absentes du débat. Car avec les désignations – labels, AOC – qui, juridiquement, précise Lucien Karpick, garantissent les monopoles, le produit est unique, et sa valeur protégée, pour prévenir les différences qui pourraient briser ses liens avec le passé et donc affaiblir la justification de l'avantage économique différentiel (2007 : 314).

« Dans ce régime de coordination, l'autonomie réciproque de la logique symbolique et de la logique économique favorise le maintien du pluralisme des acteurs, des dispositifs, des marchés, des produits et des registres temporels. De plus, la diversité des rythmes est ancrée dans des filiations réelles ou imaginaires, dans des engagements dans la création ou dans le profit, et elle est maintenue par un système de pouvoir et de contre-pouvoir qui explique les relations conflictuelles entre les promotions et les complexes culturels » (Karpik 2007 : 314).

Le régime de coordination de l'authenticité est composé de noms, et vise les consommateurs autonomes et actifs dont les évaluations ne reposent pas sur le plaisir ou le déplaisir, mais sur une véritable connaissance des caractéristiques du produit (Karpik 2007 : 168) ; y est acquise l'idée que le produit a une valeur symbolique sur laquelle porte indubitablement une pluralité d'interprétations (Karpik 2007 : 163). Les noms des stars invités et les contenus des programmations peuvent être considérés comme étant des dispositifs de jugements fonctionnant dans un régime de coordination construit sur l'authenticité et qui

permettent de faire circuler les singularités en question. La logique est celle de l'originalité, dans un marché restreint avec des dispositifs critiques tournés vers l'univers esthétique, la substance de l'objet désigné (*voir* Figure 4). Les dispositifs de jugements sont ici impersonnels²¹³, substantiels au lieu de formels, comme il en serait le cas d'un enregistrement dont on jugerait de la conformité avec l'original auquel il fait référence. Dans les deux cas, la connaissance est spécifique, mais l'étendu du marché est différente : restreinte pour le premier et étendu pour le second, qui dispose de dispositifs commerciaux dans un régime de coordination « méga » dont la logique est la référence à l'originalité et non pas l'originalité elle-même, qui trouve sa valeur dans la notion d'authenticité.

L'œuvre d'art, dans le modèle de l'authenticité, en représente la forme pure. Elle sert même de référence à tout un univers de produits d'échange, sans pour autant que ces derniers doivent aussi répondre, comme elle, à l'incomparabilité et à l'unicité, au sens décliné de l'aura de Walter Benjamin, et qui confond authenticité et unicité, l'œuvre tirant sa valeur « de l'unicité de son existence là où elle se trouve » (Karpik 2007 : 47). Xavier Greffe l'explique par un exemple qui rejoint notre propos sur le lyrique. « Comme les conditions d'écoute de la musique ne seront pas les mêmes, écrit-il, selon qu'on l'entend *in vivo* dans un espace collectif ou sous forme enregistrée chez soi, certains y verront une perte de qualité » qui introduirait dans les rapports « une différence entre le caractère d'authenticité et la valeur d'exposition²¹⁴ » (Greffe 2002 : 179), la représentation

²¹³ Nous n'abordons pas, ici, l'univers des dispositifs personnels pourtant fortement ancrés dans les Opéras et présentés parfois directement parfois en creux tout au long de la thèse: un univers d'excellence et de convictions lié à une logique de confiance interpersonnelle ou de passions communes, dans un marché en réseau régulé par les pouvoirs professionnels et organisationnels. Les liens qui unissent les Opéras entre eux et les pouvoirs publics qui les gouvernent correspondent tout à fait à ces univers hautement personnalisés.

²¹⁴ Xavier Greffe parle ici de la photographie, par exemple, qui, là où elle ne conserve qu'une valeur d'exposition, l'image peinte dans une grotte revêtait une valeur d'authenticité, elle était magique (Greffe 2002 : 180).

unique, la présence dans la salle de concert dans un espace-temps qui est le même que celui de l'instrumentiste que l'on entend²¹⁵.

Nous pouvons nous représenter les choses autrement, dans le cas d'œuvres anciennes, par exemple, voire d'opéras composés pendant des siècles nous précédant. Reproduire, c'est rapprocher cette chose du public présent et donc la séparer de la tradition, de l'authenticité (la signature, en peinture, par exemple, qui authentifie), et donc, pour certains, enlever à cette chose son pouvoir de témoignage historique (Karpik 2007 : 47). La perte de l'authentification d'un tableau, par exemple, peut le faire basculer dans l'oubli, sa valeur artistique n'étant pas fondée sur le jugement esthétique (Karpik 2007 : 48), mais sur sa valeur d'objet unique dans l'histoire. Ce point de vue est celui dont découle l'idée voulant que, ayant perdu son unicité, l'œuvre d'art atteigne « les “masses”, mais au prix d'une irréversible dégradation » (Karpik 2007 : 47). La circulation des tableaux de peintres célèbres et l'ouverture des ateliers au cours de dessins et de peinture où les élèves apprennent à peindre « à la Giotto » ou « à la Rembrandt » développa non pas un marché des singularités, mais un marché des multiplicités et de ce que nous appelons aujourd'hui les produits dérivés (dont se sont rarement plaints les artistes eux-mêmes).

« C'est pour ce “marché de masse” que Rembrandt “inventa l'œuvre d'art la plus caractéristique de notre culture — un objet qui se distingue des autres parce qu'il n'est pas fabriqué de manière industrielle, mais produit en nombre limité”. Le paradoxe initial est dissipé : le “Rembrandt” en vient à dominer le marché hollandais parce que la “singularité [est] partagée” » (Karpik 2007 : 49)²¹⁶.

²¹⁵ « Le rôle des artistes change lui aussi : là où ils jouaient en vivant devant des vivants, ils jouent devant la machine et ne trouvent leur aura que dans les mimiques de vedettes (Greffé 2002 : 180).

²¹⁶ Ces propos de Lucien Karpik viennent de l'étude de Svetlana Alpers. *L'Atelier de Rembrandt*, Paris, Gallimard, 1991.

Ce postulat soulève bien des questions, nous dit Lucien Karpik, concernant la valeur artistique des singularités et leur rareté dans ce modèle. Bien que nous ne souhaitons pas entrer dans une discussion sur le marché de l'art et les modèles d'appréciation et d'authentification qui y sont utilisés pour évaluer la valeur des objets, nous appuyons sur le fait qu'il n'existe pas, comme l'écrit Lucien Karpik : l'« univers diversifié de produits singuliers se définit par le modèle de l'originalité » et qu'une telle « filiation implique l'usage de critères esthétiques » (Karpik 2007 : 49). Ces critères doivent être définis, identifiés, et intégrés à des dispositifs de jugements.

Le dispositif formel qu'est, selon nous, le label opéra national, par le jugement prononcé par l'opinion experte que représentent les tutelles, positionne les Opéras nationaux de région dans un des rangements ordonnés par des critères (Karpik 2007 : 141). C'est par ce jugement et par ce dispositif de jugement formel que les tutelles, et en particulier l'État qui en a eu l'initiative et le contrôle, se glissent entre le produit et les citoyens ; endossant le rôle de délégués auprès des individus, des partenaires, des touristes, etc., qui n'ont pas les connaissances nécessaires à une démarche autonome et critique. Le label fait donc de l'Opéra national un délégué. Il en fait entre autres un délégué des pouvoirs publics quant à leurs choix, à leurs goûts et à ce qu'ils considèrent comme la norme vers laquelle s'élever.

Xavier Greffe réaffirme qu'en général, les politiques culturelles se sont « concentrées autour de formes d'activités très intensives en travail artistique et opérant sur des échelles larges, de telle sorte que ces interventions mobilisaient des sommes considérables », réduisant de fait les aides disponibles pour les plus petites entreprises (Greffe 2002 : 235). Cette concentration historique des aides aux institutions publiques a eu, selon lui, trois conséquences majeures : a été privilégié un certain type de goûts, n'a pas encouragé l'innovation et a, en réalité, rendu l'accès de tous aux activités artistiques, étonnamment peut-être, plus difficile (Greffe 2002 : 235).

Il ne s'agit pas d'un retour au fondamentalisme du marché, une vision trop schématique pour rendre compte de ce « processus historique réel », dit Christian Laval, mais « d'effets d'entraînements, des occasions, des rapports de force qui ont abouti à la création et à l'imposition d'une norme », relayée par les décideurs. Que ces derniers soient d'accord ou pas sur ces critères devant identifier cette qualité ; l'expérience et un certain nombre de connaissances accumulées et sédimentées leur permettent de la reconnaître. La norme, parfois même artistique, est une des modalités liées au pouvoir d'injonction (Braud 1985 : 356)²¹⁷, avec les injonctions de fait, la norme juridique et la prescription morale. Les normes non techniques sont le produit d'une concurrence sur le marché des services. Elles sont discutées dans des espaces de délibération divers et leur fabrication est liée au « mystère de la fabrication d'une idéologie dominante dans une société démocratique » d'autant qu'elles « tendent à former un tout relativement homogène qui se répète inlassablement d'un support à l'autre » (Boussard 2005). La convention opéra national constitue un de ces supports. D'autres sont produits et relayés par les Opéras eux-mêmes, comme autant de moments du dispositif

Le jugement, qui nous permet de juger entre d'entités incomparables, dira Karpik (2007), est réflexif tout en étant entièrement inscrit dans le monde : « Par la norme qu'il porte, il est inséparable de tous les autres jugements, par son enracinement dans la sociabilité, il participe de la relation et, par la « communicabilité », il rejoint l'espace public (Karpik 2007 : 62). Enfin, si la norme doit servir de modèle et de support pour le jugement, un jugement légitimant, elle doit être visible.

La légitimité est ainsi forgée à même les conventions qui s'y maintiennent et à la confiance interpersonnelle qui est maintenue à l'opéra. Le label, quant à lui, en tant que dispositif impersonnel dans un univers esthétique (voir Figure 4), donne lieu à la production de dispositifs substantiels qui portent l'originalité de la singularité et les connaissances qui lui sont spécifiques, et à des dispositifs

²¹⁷ Philippe Braud (1985) distingue aussi le pouvoir d'influence (modalités : persuasion, manipulation, autorité), qui œuvre dans un univers de la récompense et où il n'est pas question de coercition, du pouvoir politique, ou même coercitif.

formels qui concernent sa conformité aux demandes des tutelles et une connaissance relative qui en dépend.

Les dispositifs substantiels, construits dans le cadre de marchés restreints comme celui de l'opéra en France, où agissent des dispositifs critiques liés, notamment, à l'industrie du disque et au star-système évoqué plus tôt, opèrent dans un régime (de coordination) de l'authenticité. En procédant dans le sens inverse, nous pourrions identifier les formes d'engagement²¹⁸ des consommateurs recherchées.

Comme nous l'avons dit plus tôt, on reconnaît la qualité par délégation à condition d'accorder, par avance, de la légitimité au jugement du délégué, et donc ici aux tutelles, pour juger de la qualité des productions artistiques et de leur gestion. Les tutelles, comme pour s'en assurer, et réduire à leur tour la marge entre leur jugement et les individus qu'elles cherchent à convaincre, à rendre visible les critères en cause, la signature des conventions, les métiers spécialisés qui œuvrent dans ces maisons et le difficile, précis qui les caractérisent, les éléments de reconnaissance extérieure, les indicateurs attestant de l'augmentation des visites, etc. Tous ces dispositifs — personnels, impersonnels, substantiels ou formels, sont combinés et multipliés de sorte à assurer l'émergence, l'élargissement et la continuité de son marché.

Le dispositif opéra national a pour fonction d'être aussi lui-même un délégué (le citoyen-consommateur délègue son jugement à l'État), un opérateur de connaissance, une force (Karpik 2007 : 71) qui opérationnalise l'instrument qui lie l'État au citoyen. Dans le cas présent, reste en équilibre la préservation du rôle social de l'État et des autres tutelles. Le fait que le label se dénomme « national » évite possiblement le glissement vers une perception de ce lien comme étant privé ou banalisé et moins identifié à des serviteurs du service public. Cette dimension

²¹⁸ Les dispositifs substantiels qui concernent les contenus spécifiques des singularités s'adressent, dans un marché restreint, à un engagement actif autonome, dans un marché étendu, à un actif hétéronome. Les dispositifs formels, qui concernent les classements des singularités (et non pas leur contenu), dans un marché restreint, cherchent un engagement passif autonome, et dans un marché étendu, un engagement passif hétéronome (Karpik 2007 : 140).

de service public comme mission de transmission a selon nous pour défaut le sous-entendu — fonctionnaliste- d'un passage d'objets constitué — un stock bien défini de valeurs culturelles universelles²¹⁹ — alors qu'il s'agit plutôt de circulation d'objets « qui s'enrichissent et se transforment en traversant les espaces sociaux [et qui] deviennent culturels par le fait même de cette circulation créative » (Jeanneret 2008 : 14)²²⁰.

Deux logiques opposées sont identifiées par Philippe Poirrier dans sa présentation historique des argumentaires ayant légitimé l'intervention municipale en matière de culture : la première, interne au champ culturel, qui parle de démocratisation, ou de démocratie, de création et de mécénat, et l'autre, externe, qui instrumentalise la politique culturelle au profit du rayonnement et du prestige culturels de la cité avec l'impact économique escompté (Poirrier 1996 : 90). L'opéra, situé au cœur des villes, s'y trouve partie prenante.

Tout comme l'épistémologie normative a remplacé les conceptions de vérité, la gouvernance par des instruments normatifs des organisations culturelles s'est en grande partie substituée à des acceptions téléologiques de l'art et de ses effets, servant potentiellement de voie d'évitement à quiconque ne veut pas aborder la question de la fonction de l'art.

La convention opéra national, comme contrat signé, matériel et lisible, a pour objet d'opérationnaliser l'instrument (Lascoumes & Le Galès 2004), soit le label, ou plus précisément l'instrumentation que représente, à notre sens, la labellisation. L'instrumenta n'est pas axiologiquement neutre, mais est porteur de valeurs et nourri d'une interprétation du social (Lascoumes & Le Galès 2004 ; Elias 1985) qu'il transporte avec lui lorsqu'il organise les rapports entre la puissance publique et les destinataires en fonction des conceptions précises du mode de

²¹⁹ « Un nouveau souffle pour la politique culturelle », *Libération*, Entretien avec Jean-Louis Fabiani, 15 juillet 2011.

²²⁰ Yves Jeanneret la définit comme « propriété qui caractérise tous les phénomènes d'échange culturel, même si elle se manifeste particulièrement dans certaines sphères » (2008 : 15), entre autres celle de la création artistique, qui concerne notre recherche.

régulation envisagé (Lascoumes & Le Galès 2004 : 13). D'ailleurs, s'il est un environnement permettant l'articulation d'éléments a priori hétérogènes, l'instrument est aussi un lieu de production de l'action et de l'interaction.

Nous avons parlé précédemment du renforcement du rapport entre la notion de pouvoir, présente dans la composante juridique de la convention, et la reconnaissance sociale de sa forme qui participe à la mise en visibilité du lien entre l'Opéra et les tutelles et de ce qui en est attendu. Cet attendu, juridique, correspond à un pouvoir conforme aux lois. La légalité et la légitimité sont reconnues l'une et l'autre comme étant des attributs du pouvoir (ici l'État), mais cette dernière en connote le « juste titre », quelque chose qui, à notre époque, du moins en France, a bien peu à voir avec la transcendance et beaucoup plus à voir avec l'opinion publique, quel que versatile et malléable soit-elle²²¹.

La responsabilisation des Opéras par le changement de statut juridique est, pour nous, en ce sens, un acte politique aux objectifs (et effets) comptables et, ajoutons-nous ici, disciplinaires, par l'injonction de reddition des comptes, par exemple, ou encore par l'habituance apparente des professionnels quant à la proposition d'activités ou de publications non exigées, mais allant dans le sens de ce qui avait été demandé au départ, ou encore le retour sur leurs actions, l'autoévaluation, la détermination d'indicateurs à même leurs outils de comptabilité (comptabilité analytique), etc.

« Ce qui demeure de la discipline, c'est cet effort d'être à la fois l'objet et l'agent de ce contrôle, de s'identifier partout, et puis de se comparer à des profils, d'intérioriser leurs aptitudes personnelles, de reconnaître leurs échecs autant que leurs réussites, de se tenir à jour, et surtout de se sentir responsables...
Et de voir là le prix de l'inclusion : il y a dans le projet, ce contrat

²²¹ L'auteur de l'article, Simone Goyard-Fabre, précise à ce sujet qu'un pouvoir légitime peut agir illégalement et vice et versa. Raynaud, P. et Rials, S. *Dictionnaire de philosophie politique*, Paris, PUF, 1996, p. 392 (art. Légitimité).

tacite d'être soi-même responsable, en mesure toujours de rendre des comptes » (Panico & Poulle 2005 : 144).

L'instrument a aussi un mode d'action propre et produit des effets parfois inattendus — inertie —, en plus de proposer une représentation spécifique des enjeux, « qui peut aller jusqu'à induire un système explicatif » (Lascoumes & Le Galès 2004 : 31-34). Ainsi, dans le grand flou idéologique et de différenciation des discours autour de l'opéra, l'instrument d'action publique stabilise les représentations communes sur les enjeux et désigne un problème : l'ouverture insuffisante de l'opéra sur la cité, au sens grec du terme, et sur la cité comme marché. La solution est construite à partir de là, et se structure à la suite et par cette solution.

Il est constaté, en effet, qu'une fois les outils intégrés, les comportements suivent le sens donné par le dispositif : les Opéras comme sujets du dispositif opéra national poursuivent sur sa lancée, chacun selon ses ressources et sa situation. La labellisation, comme marqueur et occasion de changer, n'est donc pas la cause de ce déploiement, mais son premier pas, car moins innovante qu'en accord avec le capitalisme culturel et la concurrence sur le plan du rayonnement municipal et régional dans lequel les Opéras baignent plus ou moins malgré eux.

« On peut objecter à cela que de tels dispositifs relationnels sont des arrangements spéciaux dans lesquels on n'entre que si l'on veut bien. Mais les dispositifs, en fait, ne sont pas isolables. Ils s'enchâssent au contraire les uns dans les autres, constituant un vaste réseau à l'intérieur duquel on est toujours situé » (Meunier 1999 : 88).

En France, dans les années 1980-1990, la nouvelle conception de l'entreprise organisée sur le « néo-management » est devenue un modèle pour l'État, donnant suite à « la généralisation des nouveaux dispositifs d'incitation qui, sans prendre

une forme autoritaire, sont très contraignants », par exemple les « dispositifs de contrôle et d'autocontrôle des acteurs » que sont les palmarès (Duvoux 2011)²²². Du moment que cela intéresse le marché, impossible ou presque, pense-t-il, de s'y soustraire. Ces modes de gestion, dit Luc Boltanski, sont très utiles pour fabriquer des imprimantes, mais « on peut douter qu'elles conviennent pour susciter la confection d'œuvres d'art, ou pour stimuler la recherche en sciences sociales ». La liberté de recherche, avec sa part d'incertitude, le mélange singulier de professionnalisme et de technicité, d'usages souples et du temps, où tout cela prend le temps que cela doit prendre, dit-il encore, ne s'y retrouve pas (Duvoux 2011).

Voilà peut-être en partie pourquoi les études sur les rapports entre dispositifs et organisation privilégient le plus souvent les résultats, et rarement l'origine des outils mis en place ou les modalités de leur diffusion, comme si ces dispositifs n'étaient que normatifs et producteurs de savoirs. Or, ils sont constituants et constitutifs de ce rapport. Comme le dit Pierre Lascoumes, en faisant référence à une recherche [Minard 2000] sur les origines de la statistique industrielle : « l'adéquation de la bureaucratie au capitalisme s'appuie sur sa capacité à produire de la calculabilité et de la prévisibilité » (Lascoumes & Le Galès 2004 : 21)²²³. C'est en ce sens que nous pensons que sous cette labellisation se cache possiblement une restructuration profonde des Opéras en région qui ne fait, possiblement, que commencer.

²²² Ces dispositifs, nous les associons aux dispositifs de jugement dont parle Karpik.

²²³ « Ces techniques se sont enrichies et diversifiées dans la période contemporaine (XXe siècle) avec de nouveaux outils de cadrage basés sur la contractualisation ou les outils de communication (informations obligées), mais qui présentent toujours les mêmes caractères de dispositifs » (Lascoumes 2004 : 21).

V. 10. 3. Retour sur la thèse et nos choix théoriques

L'étude des Opéras constitue à notre sens un champ d'études propice aux analyses interdisciplinaires, qui reste peu exploré dans cette perspective. Les Opéras parlent aux historiens, aux musicologues, aux économistes, tout comme aux chercheurs en gestion, en sociologie et en sciences de l'information et de la communication. Bien qu'employant des méthodologies et des outils différents, les approches nous apparaissent complémentaires pour comprendre les réorganisations en cours. Rien n'a été écrit sur ce label opéra national et peu sur les Opéras en région, hormis l'histoire de leurs théâtres dans la ville.

Dans ce champ de connaissances empirico-théoriques, la contextualisation des faits se limite trop souvent à l'univers des problèmes qui sont soulevés par les personnes qui agissent, et moins sur le fait ou la façon dont celles-ci ont recours à la pluralité et à l'ambiguïté des règles et des ressources gouvernant la production et la reproduction des systèmes sociaux (nation, communauté, monde intellectuel, etc.). Nous avons avec cette recherche voulu faire parler le terrain, presque littéralement, en intégrant à notre propos des extraits d'entretiens qui donnaient par le fait même l'opportunité au lecteur d'y entendre et d'y comprendre, en plus de notre interprétation, des choses relevant de l'état des savoirs qui lui sont propres.

L'opéra et la valeur que lui accordent ceux dont il dépend se transforment au fil des conjonctures politiques, économiques, sociales, artistiques, et des gouvernements des arts et de l'art lyrique en particulier. Certaines villes ont une histoire musicale particulièrement forte : Lyon et Strasbourg, par exemple. D'autres misent sur la création, la jeunesse étudiante, les musiques actuelles, comme c'est le cas de Nantes. Il y a aussi le rapport des élus en place avec l'État en matière de culture, ou entre eux, ce qui influe sur les choix faits et le processus de développement dont l'histoire laisse des traces, ouvre des portes, ou non. Toutes ces caractéristiques et bien d'autres isolent les Opéras les uns des autres et les rendent dépendants de l'intérêt, ou du manque d'intérêt, de la Ville à leur égard. Ainsi, les villes concernées par la labellisation de leur Opéra, à partir de

1996, avaient déjà pris le pas en ce sens plus de dix ou vingt ans auparavant, sous l'impulsion de leurs maires. L'utilisation des ressources ou leur mise à disposition concerne le pouvoir.

Nous avons abordé la labellisation des Opéras en région comme marqueur des mutations en cours et événement singulier devant nous faire comprendre un fait plus global, soit les rapports entretenus entre le politique, ce genre, et le marché depuis la fin des années 1990 en France. Les outils conceptuels proposés ici ont été pensés à la fin de la période de collecte et de réflexion sur le terrain. Ils ont émergé au fur et à mesure de la démarche et de notre manipulation des éléments. Ne s'agissant pas de cadre et encore moins de grilles empruntées et à partir desquelles nous avons abordé notre objet, mais bien d'outils heuristiques la démarche, qui se voulait inductive, s'est construite au fur et à mesure de notre étude et de notre appréhension du terrain.

Notre mémoire de thèse est ici présenté comme support au jugement d'un objet aussi médiatisé qu'opaque dans son fonctionnement. Notre contribution réside entre autres dans l'approche utilisée pour comprendre comment s'organise le face à face entre les Opéras et les enjeux de diffusion et de publics d'une part, de gouvernance (et financement) d'autre part, alors que sont multipliés les projets et actions devant servir à leur légitimation, et surtout à celle de leur financement. Elle réside également dans le fait que peu d'études ont été menées sur le sujet des Opéras en région, et aucune sur le sujet de leur labellisation par le ministère de la Culture et de la Communication.

La labellisation nous a servi d'abord d'indice de l'entrée non pas des artistes, qui faisaient déjà partie d'un marché mondial, mais des organisations elles-mêmes dans ce que nous qualifions de capitalisme culturel. Elle nous aura également servi de marqueur afin d'en observer les modalités, car, par ce « rassemblement » autour et par ce dispositif, est créé et rendu visible, voire mis en visibilité, un lien, tel que l'explique Giorgio Agamben, qui « renvoie à un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de

contrôler et d'orienter — en un sens qui se veut utile — les comportements, les gestes et les pensées des hommes » (Ambgaben 2007 : 28).

L'histoire, telle que rappelée dès la première partie, nous montre que les acceptions de ce qu'est l'art, autant que les formes elles-mêmes, ont été diverses dans le temps, selon les époques, les développements et les conjonctures économiques, politiques, technologiques, esthétiques, sociales, etc. Chacun a cherché ce qui distingue l'art de la *technè* et par ses propos en a déplacé les frontières en retour. Chacune des parties prenantes a jugé elles-mêmes de toutes ces données en fonction de son propre rôle et des représentations qu'elle portait à l'égard de l'opéra, de l'art, du beau, du bon, de la qualité.

Un parcours par la philosophie esthétique nous montre aussi que les questions elles-mêmes — qu'est-ce que l'art, comment le voir, en parler, en juger ? — sont historiques. Elles n'ont pas toujours séparé les arts, et les genres artistiques, aussi nettement qu'aujourd'hui, la spécialisation et l'institutionnalisation en ayant redessiné les contours, parfois en suivant les cadres proposés par les académies, voire par les besoins de classements ministériels à un moment « T ».

La labellisation serait-elle une forme de gouvernance par les instruments ? Le retrait que l'on reproche parfois à l'État serait-il plutôt l'indice d'un retrait du travail de définition de la légitimité de l'art et de la politique ? Un retrait qui laisserait les organisations culturelles seules, si « instrumentées » ? Des organisations culturelles équipées par les pouvoirs publics pour élargir leur marché (qui inclut les financeurs), par un travail de légitimation substantielle, des discours d'accompagnement et le contenu des connaissances à faire circuler, pour être jugées « comme il se doit », et à leur « juste valeur », fut-elle contingente et ce jugement individuel.

Les uns parlent d'héritage et d'avenir de l'humanité pour cette forme d'art total qui serait idéale pour l'accès à la culture (même si les études montrent une constante dans le profil de son public), d'autres de service public à mettre en œuvre au moment où l'État devient partenaire des collectivités territoriales et où

l'emploi artistique stable constitue un argument pour l'aménagement du territoire et son irrigation par des hommes de la culture (Menger 2007). D'autres encore se demandent jusqu'où nous pouvons aller avec ce système archaïque coûteux, difficilement compatible avec la temporalité administrative de l'appareil public, pris dans une logique de rareté de l'offre, de développement de public, de changement de modes de gouvernance et d'implantation urbaine à cheval entre le local et l'international, et le monde même de l'opéra. Si ce lien contractualisé avec « le politique » réduit de fait leur précarité, il apporte aussi son lot de logiques à organiser entre elles.

Notre choix d'événementialiser (Foucault 1980 : 842) la labellisation des Opéras en région en France, qui suppose déjà l'opération d'un choix et non pas une action administrative systématique, nous permet précisément d'opérer une rupture d'évidence. Nous disons bien « opérer », car il s'agit moins de l'identification d'une rupture dans le temps et l'histoire des Opéras et dans leur vie organisationnelle, que d'une sortie de leur actualité, par exemple bureaucratique²²⁴, ou de relations naturalisées.

Michel Foucault écrivait ne pas faire de l'histoire, mais de la philosophie sur des chantiers historiques (Foucault 1980 : 840), dont le processus de singularisation avait pour fonction théorico-politique de retrouver les connexions, les rencontres, les appuis, les blocages, les jeux de forces, les stratégies qui, à un moment donné, a formé ce qui allait ensuite fonctionner comme évidence, comme nécessité (Foucault 1980 : 842). Foucault a mis à l'ordre du jour l'importance des formes rationnelles (et pas que des principes généraux), celle des lois et des « procédures techniques » du pouvoir, c'est-à-dire l'instrumentation « en tant qu'activité centrale dans l'art de gouverner » [Senellart 1995], de même que celle « des enjeux stratégiques qui rendent instables et réversibles les relations de pouvoir

²²⁴ Chez Michel Foucault, le repérage d'une discontinuité est celui d'un problème à résoudre (Foucault 1980 : 842). Notre projet premier étant de nous interroger sur les mécanismes de continuation d'un genre d'une conjoncture à l'autre, peu importe les régimes politiques, économiques, et même artistiques.

qu'elles doivent assurer » (Lascoumes & Le Galès 2004 : 17). C'est bien humblement, et avec la conviction qu'elle portait en elle ce sur quoi nous tentions de poser le regard, que nous avons retrouvé sa pensée pour nous aider à formaliser la nôtre.

Le concept de visibilité nous a permis, en dépassant l'analyse du regard et du discours, d'aborder la question de la relation entre l'Opéra, l'État, la Ville et la Région, et toute autre partie prenante, autrement qu'en matière de confrontation ou de jeux d'acteurs²²⁵. La visibilité a à voir avec la mise en scène, la représentation, de la légitimité, de l'expertise, du pouvoir, de l'action. Elle est demande (contrôle, médiatique/publicitaire, politique, stratégique) et choix. La visibilité est aussi affaire de gestes ritualisés, de monstration et de démonstration, et d'organisation — non naturelle — de l'attention sur certains thèmes, certaines activités.

Le dispositif opéra national est en ce sens un point de vue ; il propose à ses publics — décideurs, tutelles, citoyens, consommateurs — une connaissance orientée (Karpik 2007 : 78). La nature de la connaissance proposée (contenu spécifique, classement) concerne les valeurs symboliques, esthétique, sociale et économique : « plus la compétence est grande et pertinente, plus la logique d'action sera saillante, plus le cadre interprétatif sera fortement structuré autour d'elle et plus l'action sera cohérente » (Karpik 2007 : 106).

Cette économie des singularités a partie liée avec l'individualisme démocratique, la démultiplication des catégories — handicapés, prisonniers, jeunes, scolaires, universitaires — que l'on voit apparaître dans les programmes, et la question des choix que même le service public met de l'avant. S'ajoute à cela les outils de légitimation de leur activité. La légitimité de celle des Opéras nationaux de région est liée à la reconnaissance sociale, dont celle de ce qu'est une convention. C'est

²²⁵ Voir Jacques Rancière. *Le partage du sensible et du politique* (2000), pour penser l'esthétique et le politique.

aussi pour cette raison que cette convention est publicisée et utilisée elle-même comme dispositif de jugement de la légitimité de la reconnaissance en question.

Nous avons fait état de ces moments et de leur déploiement, par le déploiement du dispositif opéra national dans un Opéra, puis un autre, puis un autre, jusqu'à ce que ces effets soient suffisamment problématiques dans le processus décisionnel : Pourquoi Nancy et pourquoi pas Toulouse ?

Nous dirions aussi que si le dispositif a pour fonction dominante d'être stratégique et de répondre à une urgence, celui du label national ne parviendra pas à être *panoptique*, car « rien ne peut assurer réellement ni le contrôle ni le savoir » (Jeanneret 2008 : 93). Pour Michel Foucault, c'est moins un processus de civilisation qui s'enclenche avec les Lumières qu'un processus de coercition et d'assujettissement, puisque le savoir produit sur et par les individus est destiné à leur maîtrise (Panico & Poulle 2005 : 142-143), au contrôle d'une inconnue de plus en plus imprévisible. C'est à sa suite que Daniello Martucelli parle de la modernité et du lien singulier qu'elle instaure entre savoir et pouvoir²²⁶.

Le pouvoir ne concerne donc pas que les individus, nous l'avons vu, ni même que la légitimité juridique de l'État, mais aussi les pratiques et les outils concrets qui en organisent l'exercice. Chez les sartriens, le choix, disent Panico et Poulle (2005 : 145), n'est pas ce qui préside à la liberté, mais la conséquence de cette liberté individuelle irréductible, la solitude existentielle qui oblige à se projeter Philippe Braud (2000) distingue aussi le pouvoir d'influence (modalités : persuasion, manipulation, autorité), qui œuvre dans un univers de la récompense et où il n'est pas question de coercition, du pouvoir politique, ou même coercitif. « Même dans des domaines plus sectoriels, comme l'économie, la culture ou la consommation, nous dit Danilo Martucelli, les problèmes posés échappent

²²⁶ « La modernité est le passage d'un régime où la contrainte s'exerce par la violence à un régime de pouvoir et de vérité en apparence plus "souple" basé sur une capacité de regard et de jugement permanents, grâce à l'accumulation de savoirs opérants aussi comme principes de justification. Le lien entre le savoir et le pouvoir est intime au point que, comme le résume Foucault lui-même, le problème est de chercher "comment déconnecter la croissance des capacités et l'intensification des relations de pouvoir » (Martucelli 2006 : 18).

souvent au pouvoir de régulation globale de toute couche dirigeante » (Martuccelli 2006 : 31).

Aristote dit, dans sa *Politique* : « Tout comme un bon père peut confier à son fils la responsabilité de certaines fonctions et de certaines tâches, sans pour autant perdre de son pouvoir et de son unité », Dieu confie au Christ « l'économie, l'administration et le gouvernement des hommes » (Amgaben 2007 : 24). C'est en quelque sorte ce que nous voyons dans l'organisation même de la maison, et dans la façon dont les différentes tutelles s'en chargent. *L'oikonomia* nommait la manière dont Dieu organisait sa maison²²⁷, sa vie, son monde, en étant trine, alors que dans sa substance il était *un*.

Ce principe récurrent est présent, nous semble-t-il, tant à l'opéra, dans l'Opéra, que dans l'œuvre « opéra » elle-même, dans sa construction à même des ensembles d'entités fortement sédimentées, et que dans cette attribution, par le ministère de la Culture et de la Communication, d'un label de « qualité » sur ce trio, cette trinité possiblement « ingouvernable », pour reprendre les mots de Giorgio Amgaben (2007 : 50), à la fois point d'origine et point de fuite de toute politique publique ou organisationnelle.

En ce moment et à l'avenir, les directions d'Opéra en France éprouveront une difficulté plus grande encore du fait de l'éducation des jeunes qui est très différente de celle des générations précédentes ; on pense aussi à la consommation culturelle à l'ère du numérique qui change considérablement les pratiques et réoriente les publics, surtout les jeunes, vers d'autres formes.

Ce chantier que nous avons souhaité ici ouvrir par l'étude de la labellisation des Opéras de région contient déjà la promesse d'études subséquentes concernant l'instrumentation des Opéras dans un marché des singularités et dans des cadres politiques divers et en mutation, les éléments qui distinguent l'Opéra des autres formes artistiques dans cette conjoncture, de ce qui se trouve au sein des

²²⁷ Le terme *oikonomia*, né au moment où les théologiens de la chrétienté devaient défendre la trinité face à ceux qui y voyaient le risque de retomber dans le polythéisme (le marché ?).

dispositifs de jugement comme connaissances devant armer une capacité de discernement sur la qualité dont se targuent chacun des pouvoirs impliqués, et de la place de l'art dans cette organisation, et dans cette *oikonomia* de l'opéra.