

La recherche et son objet

Un spectacle d'exception(s)

Chercher à comprendre ce qui se passe à l'intérieur des Opéras en France, c'est se heurter à un faisceau constant d'éléments en interaction : la réalité structurelle (statut, emplois, jauge, mode de production, patrimoine immobilier), les pratiques intégrées, les publics, les contrats, les conventions, les star-systèmes, l'industrie du disque, les organigrammes formels et informels, etc., soit un ensemble de dispositifs tissés à même des dispositifs et interdépendants d'autres encore. Ce tissu est d'autant plus complexe qu'il est lié aux pouvoirs publics à plus d'une échelle à travers le temps. Tenter la construction permettant de comprendre et de faire voir la dynamique de ces éléments en jeu demande de faire appel à un design de recherche inédit et adapté. Aucune explication simple ne peut être apportée.

Le document que nous soumettons ici s'ouvre sur une présentation de ces opéra, habitués à s'organiser en huis clos dans une logique abstraite des conditions de l'industrie culturelle, forte de l'image de l'antre du théâtre à l'italienne, où le rituel commençait au bas de leur escalier. Sans en séparer de manière étanche les échelles temporelles, nous nous demanderons quelles sont les pratiques et les stratégies mises en œuvre, depuis la fin des années 1990, pour faire passer ces maisons dont le rayonnement dépasse le territoire régional, au stade d'outils culturels, d'acteurs phare d'un projet de territoire, alors qu'aucune politique du lyrique n'existe en France.

La labellisation des Opéras de région constitue notre marqueur pour en faire l'étude, en portant une attention particulière à deux catégories de changement : le

déplacement des enjeux et du pouvoir et la production d'un nombre croissant de dispositifs de jugement, dont ce dispositif « opéra national »¹ qui en organise le déploiement.

L'opéra peut aisément se targuer d'être un des lieux par excellence où se rencontrent les valeurs économiques et les valeurs symboliques. Comme forme artistique, le spectacle d'opéra arrive en France dans l'ordre social de l'Ancien régime où moins de 20 % (le clergé, les nobles et les militaires) de la population le fréquente, du moins potentiellement. Plus de 80 % de la population, le Tiers-État, n'est pas ou peu concerné par le spectacle ailleurs que depuis la rue, d'où il lui est possible de voir, de près, ceux qui s'y rendent, soit les souverains, les ordres et quelques invités. Au XX^e siècle, cet ordre n'a plus la même étanchéité. Pourtant, vu les enjeux qu'il mobilise, l'opéra reste un élément d'exception.

Si la taille du soutien financier en provenance des pouvoirs publics constitue une preuve de l'importance d'un art, alors, l'opéra est certainement le plus important de tous les arts (Bereson 2003), peu importe les changements dans le titre ou dans la manière de le subventionner, peu importe son positionnement dans l'ordre culturel (Bereson 2003 : 35). Les financements publics sont la seule solution de sa survie dans la mesure où les pouvoirs qui les octroient en sont devenus, en France, les acheteurs quasi uniques (Chabert 2001:64). Cet état de fait perdure, qu'il fasse l'objet ou non d'une rationalisation, et que soient adoptés ou non les modes de valorisation calqués sur l'entreprise privée. D'ailleurs, ces modes se confinent, du moins en apparence, à sa périphérie. Pour combien de temps encore ?

Les musiciens, les chanteurs et leurs agents représentent une des pierres angulaires du produit et de la fonction ainsi qu'un poids financier non négligeable. Ce poids est de plus lié au classement de l'Opéra qui les embauche et qui subit la

¹ Le label de « qualité » renvoie à une formation discursive qui, elle, renvoie au label de qualité des organisations. Les guillemets, qui suggèrent à la fois un écart et un lien entre les deux, traduisent une façon conditionnelle d'appartenance à cette catégorie. Il s'agit ici d'un glissement énonciatif qui donne à voir que nous assumons le mot qualitatif, sans intégrer dans le dispositif l'idée que l'appellation remplit toutes les conditions du label de qualité administrativement constitué.

pression du marché international. La loi de Baumol et Bowen ne tient en revanche pas compte de l'histoire et de l'organisation du lieu et de celle des métiers qui sont liés au spectacle d'opéra². La forme artistique elle-même subit la concurrence en son sein, entre le répertoire et la création, que l'on dit atrophiée depuis longtemps (Saint-Pulgent 1991). On constate par ailleurs l'immobilité du répertoire lyrique à l'échelle mondiale, une immobilité qui montre la domination des mêmes œuvres dans tous les grands Opéras partout dans le monde (Agid & Tarondeau 2010).

Les conflits engendrés par une série de paradoxes démontrent, selon Chabert, la particularité de l'opéra dans le domaine du spectacle vivant. On sent en réalité une dislocation pour un secteur dont la problématique ne semble pas connaître d'issue. Le soutien répond avant tout au besoin de maintenir en vie ces institutions héritées de l'histoire. Malgré le soutien de l'État, qui par ailleurs ne concerne qu'un nombre réduit de structures, le coût reste très important pour les municipalités.

Soutenir l'opéra et ses maisons constitue un choix qui doit sans cesse être légitimé selon les critères et cadres du moment. Les critères d'accès et de succès ont leurs règles, et il semblerait que le commanditaire ait le dernier mot, que la salle soit pleine ou non. C'est pourquoi, nous rappelle Ruth Bereson, parler de subventions sans tenir compte de la tradition, de l'esthétique, des normes et des conventions serait au mieux limité ou naïf, au pire tout simplement frauduleux (2003 : 11).

L'opéra a servi à divertir et à légitimer le pouvoir de l'État au travers de l'utilisation de rituels cérémoniels depuis ses débuts dans les palais ducaux de l'Italie du XVIIe (Bereson 2002). On n'imagine guère un genre artistique plus utile que l'opéra, capable de représenter la société et sa hiérarchie et la renforcer avec le ballet, la musique et les voix les plus raffinés dans des dispositifs scéniques spectaculaires pour éblouir le public habitué à ce genre de « *grandiose display* » (Bereson 2002:35). Le spectacle arrivait pourtant de loin et n'avait pas

² Emmanuel Pedler (2003) et Frédérique Patureau parlent même d'une stabilisation à l'ombre de l'État français de l'univers professionnel des compositeurs d'opéra.

toujours incarné les principes de l'époque. Il était né d'influences, de confrontations, depuis le théâtre grec en passant par les mystères chantés chrétiens et la fête populaire (Lamberger 2001). Son arrivée en France le dépouille, semble-t-il, du souvenir de ces transformations pour l'encaster dans un dispositif de représentation qui va jusqu'à prêter au lieu son nom³.

Dès le moment où Louis XIV avait atteint sa majorité et redéfini ce qu'était la monarchie, la création d'une image nationale s'additionnait au poids de son individualité et de sa splendeur. L'Opéra (de Paris) allait devenir le visage culturel de l'État⁴. À la base du règne de Louis XIV se trouvent les principes d'homogénéité et d'unification, au point d'en devenir la marque. La politique culturelle devenait ainsi un élément de cette rationalité politique, d'autant que les États cherchaient à étendre leur pouvoir et à adopter les formes de la culture dominante. Étant donné cette stratégie politique, il semblerait que l'opéra se soit retrouvé à suivre cette rationalité pour devenir l'art de l'État et une institution, et donc un symbole ayant incorporé l'image et la signification que l'État se donnait ou voulait se donner de lui-même aux yeux des autres nations (Bereson 2003 : 35).

Ce régime symbolique a été transposé en région par les gouverneurs qui commandaient la construction de théâtres d'opéra. Il concernait principalement, à notre avis, la visibilité médiatique du pouvoir politique et financier des chefs d'État comme incarnation de la nation. Le lien entre la garantie d'une qualité hors du commun et les pouvoirs publics est ainsi aussi en jeu dans la sédimentation de l'opéra en France, à Paris, comme en province. Les débats sur la décadence, les concessions d'artistes et les carrières décidées à Paris (Partie II) en font état.

³ « En français, un privilège royal donne légitimité et prérogatives à l'Académie d'Opéra (1669), mais le mot ne donnera son nom au lieu (l'Opéra) que trente ans plus tard. Ce sera là une originalité du français, où l'opéra, imitant en cela le théâtre, est le seul genre musical à désigner le lieu fait pour l'accueillir. En revanche, comme l'anglais (*operahouse*), l'allemand ajoute au mot *Oper* une détermination locale (*Opernhaus*), la majuscule allemande commune aux noms communs et aux noms propres, ne pouvant suffire à distinguer les deux sens. Le français révèle à quel point l'opéra devient indissociablement le spectacle et son espace » (Rey, A. *Dictionnaire culturel* 2005 : 1132).

⁴ Isherwood, Robert. *Music in the service of the King: France in the seventeenth century*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1973, p.150, In Bereson 2003, p. 34.

Emmanuel Pedler, qui se range du côté de l'analyse de Jane Fulcher (1988) lorsqu'elle reprend les thèses de la persistance de l'Ancien Régime, parle du « maintien d'orientations culturelles anciennes, servies par les nouveaux groupes dominants, en dépit d'une révolution qui ne touche pas tous les secteurs de la vie sociale » (Pedler 2003 : 39). Le modèle aristocratique de l'opéra fera preuve, en effet, d'une extraordinaire longévité par sa recreation sous la Monarchie de Juillet et sa perpétuation sous la Troisième République, alors que les cercles intellectuels, plus organisés et écoutés qu'outre-Manche façonnent et préparent dès la fin du XVIIIe siècle la mutation des musiques savantes. Ces dernières, inscrites quant à elles dans le cadre d'un marché ouvert, prennent appui sur une profession musicale s'étant très tôt liée aux pouvoirs politiques.

Cette continuité remarquable est sans doute attribuable, pour une grande part, aux relais assurés par la nouvelle aristocratie de l'Empire et par l'exceptionnelle proximité envieuse que la grande bourgeoisie entretient avec l'aristocratie déclinante. Peu à peu, cette bourgeoisie perdra sa place pour être, à son tour, marginalisée par les forts renouvellements sociaux qui suivent la Première Guerre mondiale et par l'affirmation toujours croissante de la professionnalisation du monde musical, faisant de ce qu'on appelle l'élite actuelle, un phénomène fort différent de celui ayant vu naître et prospérer l'opéra.

Face à une crise économique mondiale, la crise esthétique ne paraît pas en revanche être un élément majeur des tensions et difficultés qui agitent les institutions en province. L'opéra souffre néanmoins d'un problème d'image dans la sphère sociale : élitiste, diront certains, jugé ringard ou idéalisé parfois même, il laisse d'autres avec l'envie d'y aller, mais le courage de s'y frotter manquant. D'un côté, on constate l'attrait qu'il continue d'exercer : l'opéra est convoqué pour le dîner corporatif-performance, pour l'événementiel, et répond à ce besoin de parade du glamour et de la réussite que lui associent les organisateurs. « *Institutions, like individuals, dit Bereson, must parade and display their glamour if they are to keep their glory alive as acceptable truth* » (2006 : 6). D'un autre, on entend ceux qui nous rappellent, comme Maryvonne de Saint-Fulgent,

en parlant du « plébiscite mondial de l'opéra » qui « étonne et tracasse les glossateurs de notre culture », qu'il s'agit d'un genre esthétique pathétique et archaïque difficilement aimable aujourd'hui, vu la « fascination de la pensée moderne pour l'abstraction, l'absurde, l'abscons », et qu'André Malraux qualifiait, en 1964, de « divertissement pour concierges dont on ne voudrait pas au casino de Romorantin » (1991).

Compte tenu de tous ces éléments, comment, dans une France où les Opéras ne peuvent pas se soustraire à leur mariage avec le politique, tout en étant dépendants du marché, arrivent-ils à se réinventer tout en faisant perdurer leur rêve, voire leur modèle ?

I. 1. 2. De la quête du Beau à celle du bon

L'histoire de l'art 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 cherche ce qui distingue l'art de la *technè* et, par ses propos, en déplace les frontières en retour. Un parcours par la philosophie esthétique nous montre que les questions — qu'est l'art, comment le voir, en parler, en juger ? — sont elles aussi historiques. Il n'a en effet pas toujours été d'actualité de séparer les arts entre eux et les genres artistiques. Les intérêts, les valeurs, la spécialisation et l'institutionnalisation en ont à maintes reprises redessiné les contours, parfois en suivant les cadres proposés par les académies, voire par les besoins de classements ministériels à un moment « T ».

Les beaux-arts et la philosophie esthétique sont des créations des débuts du XVIII^e siècle. Leur apogée est presque contemporain à l'arrivée de l'opéra en

France, dans une monarchie centralisée et baignée dans un classicisme⁵ mu par les valeurs de bienséance, d'intemporalité et de rationalité. Ces valeurs sont portées par les Académies et leur esthétique fondée sur des principes dont elles sont les gardiennes. Johann Joachim Winckelmann⁶ (1717-1768) a même déjà qualifié la visée normative de l'histoire de l'esthétique par un panorama qui contribue encore à orienter l'organisation de la pratique culturelle dans les musées nationaux (Leveratto 2000 : 50). Ceci n'est pas anodin, car la distinction de ce qui compose l'unité des « arts du beau » et ce qui en reste exclu se fait sur la base de critères.

Les théories de l'art cherchent, à partir de leurs ancrages disciplinaires respectifs, des outils pour juger de la qualité des œuvres, distinguer ce qui est l'art de ce qui ne l'est pas, car dans l'art, contrairement à la langue, il n'y a pas d'idiome. Il reste improbable que l'on puisse en mesurer le bon ou le mauvais usage, sauf lorsque les normes sont érigées en règle. Les règles concernent tout au plus le bon usage des instruments, de musique, par exemple. Ce manque de normes consensuelles autour des œuvres devient problématique à l'heure du choix au cœur d'une offre de plus en plus large et intégrée dans des dispositifs de mise en marché de plus en plus sophistiqués.

À l'aube du XVIIIe siècle, le défi posé à l'invention du genre était alors celui de trouver un équilibre entre les composantes : la synthèse idéale. Cette synthèse a été reformulée maintes fois par l'évolution du genre aux mains des compositeurs et des formes selon qu'elles accorderont plus ou moins d'importance à l'une ou l'autre des composantes en question dans des enchaînements multidirectionnels et

⁵ À noter que la notion de musique classique fait plutôt référence aux XVIIIe et XIXe siècles qui correspondent à l'époque romantique sur le plan des idées et du développement artistique. La musique romantique chevauche les XIXe et XXe siècles.

⁶ Voir son *Histoire de l'art de l'Antiquité*, paru en 1764. Jean-Marc Leveratto rappelle que celui-ci a fait l'objet de critiques de la part d'artistes français qui n'appréciaient pas que l'on juge –en en racontant l'histoire- une technique que l'on ne maîtrise pas soi-même : « Cela fait bien apparaître la spécificité de l'histoire esthétique de l'art. C'est le goût particulier de la communauté qui a produit une œuvre, et non le savoir-faire de l'artiste, qui démontre, selon Winckelmann, la qualité artistique de cette œuvre. Artistes et œuvres sont considérés comme des témoins d'une communauté de goût, et, comme des intermédiaires qui permettent au spectateur de devenir membre de cette communauté affective » (Leveratto 2000 : 46).

à la merci de chacun des acteurs impliqués : librettiste, musiciens, chorégraphe, décorateur, metteur en scène (Valéry 1962).

Un siècle avant Delacroix (1798-1863), qui félicitait les modernes d'avoir inventé un genre réunissant « tout ce qui charmait l'esprit et les sens »⁷, Jean-Jacques Rousseau (1712-1784) décrivait l'opéra en soulignant à grands traits la réunion de « tous les charmes des beaux-arts dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide de sensations agréables, l'intérêt et l'illusion »⁸. S'agissant d'une division rationnelle entre l'exclu et ce qui ne l'est pas, la culture artistique occidentale en est venue à développer une préférence pour les classifications hiérarchisées supposées « objectives » ; l'intérêt pour l'art, de même que la capacité de ne pas « se tromper » dans ses évaluations se sont vus dotés d'une fonction discriminatoire, permettant de juger du niveau culturel d'un individu » (Schaeffer 1992 : 36).

Les XVIII^e et XIX^e siècles revisitent ensuite ou évoquent les Grecs anciens, la Rome antique, soit un passé qui vit à l'opéra et dont le cadre de scène sert à porter devant le public des questions que se posent les chercheurs – philosophes, chimistes, ingénieurs, économistes — de l'époque. Tous — l'architecture, les arts créatifs, l'art pictural, entre autres —, sont imprégnés d'une ferveur politique qui se distingue de la temporalité sensuelle des œuvres baroques. Les notions de génie, de sentiment, de nature, de paysages historiques ou de fantaisie, répondent au besoin de merveilleux des humains⁹. Les querelles d'académies se multiplient entre écrivains, artistes et autres élites qui sont ceux-là mêmes qui fréquentent l'Opéra. Avec ses fastes et ses expérimentations, le spectacle d'alors ne peut que se déployer à contre-courant de Rousseau, toujours porté par l'idée de nature et de celle de la vérité comme étant plus proches du paysan que de l'artiste. L'écrivain anticipe le risque de voir la société se prendre au jeu des apparences, en cherchant

⁷ E. Delacroix, *Journal*, 16 mai 1857.

⁸ Roland de Candé. *Dictionnaire de musique* (art. opéra), Seuil, 1997.

⁹ Voir à ce sujet les propos de Charles Baudelaire sur le Salon de 1846, in *Ch. Baudelaire, Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

la connaissance dans l'art et dans la philosophie, substituant ensuite le besoin d'apparaître « comme il faut », et « excellent », dirions-nous aujourd'hui, à celui d'être vrai et honnête.

La vulgate historique¹⁰ en jeu à l'opéra est celle-là même dont Pierre Bourdieu (1969) écrivait, dans *L'Amour de l'art*, qu'elle servait « d'instrument de reconnaissance sociale de la compétence artistique du public attaché à cet objet » si utile sur le plan politique (Leveratto 2000 : 49), comme elle l'était au XVIIIe siècle et au XIXe siècle contre le développement de la culture moderne du public bourgeois. Il faut savoir que ce dernier refusait « que la vision de l'objet et la satisfaction qu'elle procure puissent suffire à justifier sa qualité artistique, sans la médiation d'un système de valeurs démocratiques, qu'il doit servir à concrétiser » (Leveratto 2000 : 50). Ce « conflit », entre deux points de vue, traverse le temps. Dans *L'actualité du beau*, Hans-Georg Gadamer (1992), sur l'art « comme jeu, symbole et fête », écrivait que la désignation de « beaux-arts », au XVIIIe siècle, allait de soi pour parler de l'art, parce que de l'autre côté de la frontière on désignait les arts mécaniques, la technique et le travail artisanal et industriel, soit le domaine des habiletés de l'homme (Gadamer 1992). L'opposition entre arts traditionnels et arts modernes se situe, elle, principalement sur le terrain de la légitimité, les derniers trouvant la leur dans le rejet des premiers, et les premiers trouvant la leur dans les traditions¹¹.

Le néo-classicisme, le « grand goût » dans lequel sont ralliés les arts, cohabite avec le romantisme, un courant artistique qui s'éloigne de la froideur du classicisme et substitue à la ligne pure l'intime, la couleur et le sentiment. Les œuvres lyriques s'en sont largement inspirées pour leurs décors et les peintures

¹⁰ L'histoire culturelle de l'art arrive au XIXe siècle avec Heinrich Wölfflin (1864-1945) et s'intéresse plutôt au visible qu'organise l'œuvre, sans égard pour l'artiste, l'auteur, ou même le contexte de production. Il s'agit de reconnaître une culture visuelle d'un coup d'œil, en quelque sorte, en étudiant les images. Tous ces courants esthétiques et critiques de l'art ont touché la production et la réception des spectacles d'opéra et les discussions qui les entouraient.

¹¹ Or, selon Gadamer (1992), les deux —tous les arts, comme jeu (liberté), symbole (idéal) et fête (communauté), et donc comme phénomène de compréhension— courent vers la même finalité : saisir, par l'expérience à la fois passive et active de l'art et sa structure temporelle, ce qui, dans la vie, nous échappe.

présentées en fond de scène. On perçoit aussi cette source d'inspiration dans l'ordre social mis en avant dans l'évolution des comportements admis à l'opéra au fil du temps et dans celle des élites qui l'ont fréquenté et soutenu. Ces élites sont celles-là mêmes qui s'intéressent aux « arts du goût », qui ont les moyens de sortir et qui sont invitées dans les salons. Elles ont entre leurs mains la norme et les lieux où elle se produit.

Les modes de légitimité des arts, tels que présentés par Jacques Rancière (2000), nous font prendre conscience des idéaux politiques, entre autres, et des types de publics leur correspondant. Ève Chiapello (1998) parle, à ce sujet, de l'impact de l'installation de la bourgeoisie au pouvoir¹² en France, à partir des années 1830, où l'art devient l'expression d'une singularité. L'époque est au commerce, et donc aux conquêtes de marchés. L'Europe, tout en continuant de chercher, par la musique, entre autres, à s'approcher de la perfection et à étendre son influence, s'élance vers l'avant avec pour moteur une certaine idée du progrès. La modernité, de laquelle émerge, entre autres, cette bourgeoisie, pourrait se définir comme étant l'âge d'une civilisation séculaire et individualiste ne pouvant se réaliser que dans une situation de liberté. Cette liberté est aussi celle d'établir des normes et de fréquenter les lieux où elles se sédimentent. Le détachement du ballet et sa constitution en forme artistique autonome se produisent à ce moment-là, en quelque sorte à la demande de la bourgeoisie qui le fréquente.

Les artistes commencent à détester l'art embellissant, l'art *as a beautiful curtain*, dira l'artiste viennois Egon Schiele, dont se pare encore l'aristocratie. L'intérêt se dirige vers l'art primitif, ou jugé comme tel, tribal et africain. C'est, en France, l'égyptomanie. À Paris, centre de la scène artistique, Fauves et cubistes règnent, Picasso sera le premier à être élevé au statut d'artiste comme héros, avec ses *Demoiselles d'Avignon* qui ouvrent les portes à un nouveau langage. L'art visuel,

¹² Élitisme porteuses de valeurs et qui tirent leur légitimité entre autres de leur éducation, de leur pensée singulière et de leur idée que le « beau », à la suite de Baudelaire, doit être basé sur une rationalité historique et non pas sur des lois académiques et un absolu unique ; rapport à la légitimité rationnelle-légale de Weber. Sur le plan artistique, nous passons donc de l'esthétique classique, à la théorie spéculative qui, malgré la pragmatique et les développements théoriques autour de l'art, trace son chemin jusqu'à nos jours.

y compris le cinéma, témoigne à présent de l'excitation, de l'effervescence de la vie moderne : un hymne au modernisme, au nouveau siècle, à la vitesse, au mouvement, aux technologies nouvelles et à la fusion des arts et de la technologie. Les mises en scène sont qualifiées de « grandes machines ». Et, c'est à l'Opéra de Paris que nous voyions les innovations techniques et les prouesses les plus spectaculaires. L'Opéra vit alors avec son temps et celui de ceux qui le devançant.

Il est entendu qu'une telle avance atteint l'esthétique, l'art et ses objets. Sur scène se côtoient les Idées de la Grèce antique et celles de l'homme historique. La création artistique prend un tout autre sens, change de direction, de finalité, de même que l'approche que l'on puisse avoir des productions lyriques ou musicales. Ainsi s'amorce en art l'époque de la reconnaissance et la valorisation généralisée du génie-créditeur, du génie imaginant, le *Schöpfergeist* qui puise à la source même de la vie¹³ au lieu de se conformer et de tirer sa légitimité dans sa maîtrise de la tradition. Se détachant de la conception traditionnelle fondée à partir de *technè*, on se met à parler d'expérience, d'intention et d'effet, plutôt que de fidélité à une forme et à une essence des choses. Le *dasein* de tous les jours n'est plus un objet avec des propriétés, mais plutôt le *happening* de l'existence, de la naissance à la mort. Le Louvre, qui donne à voir ce « devenir », « présente un mouvement lent et une succession d'esprits, une galerie d'images dont chacune est ornée de toute la richesse de l'esprit »¹⁴. Ce lieu muséal a été rêvé par la Révolution et l'Empire pour que soient rassemblées « toutes les œuvres d'art

¹³ « L'œuvre est ainsi un absolu esthétique que sa compromission avec le politique ne peut vraiment déprécier ni corrompre. Elle est finalité sans fin et ne vaut que par sa propre beauté ». URL : http://www.jdarriulat.net/Introductions/Opéra_national_de_Paris/Philosophie/PhiloModerne/LessingSchiller.html [consulté le 15 septembre 2011].

¹⁴ « C'est en effet l'idée de finalité sans fin qui est au fondement même de l'édification des musées : pour lutter contre le vandalisme révolutionnaire, les conventionnels ont dû s'ériger très tôt en défenseurs du patrimoine et proclamer qu'une œuvre d'art peut être belle, et digne d'être conservée ». URL : <http://www.jdarriulat.net/Introductionphilosophie/PhiloModerne/LessingSchiller.html> [consulté le 10 septembre 2011].

comme autant de figures essentielles dans le progrès de l'esprit »¹⁵. Serait-ce une de ces galeries que nous voyons défiler sur les planches de l'Opéra de Paris ?

Si, pour Emmanuel Kant, la beauté est la forme de la finalité d'un objet sans la représentation d'une fin, sa pureté esthétique se distingue selon son degré de liberté : l'architecture est une beauté adhérente, donc non libre, donc artistiquement impure ; l'art à son plus haut niveau est dégagé de toute contrainte¹⁶. Même dans son jugement, sa perception, il préconise de s'éloigner des données — contextuelles, historiques, sociales — déterminées autour des objets d'art. C'est ce que propose cette idée du désintéressement. Dans toutes ces discussions, les arts qui traitent de l'imitation — les beaux-arts, qui cherchent l'adéquation entre la fonction sociale et la forme, sont rejetés ou préférés, selon un certain nombre de critères. Wagner et ses drames musicaux qui échappent aux classifications élémentaires de l'opéra traditionnel (De Candé 1998 : 171), et d'autres encore, ne sont pas visés par ces critiques. Les autres gardent un espace de liberté et d'expression personnelle. Les règles du bon goût des Académies, où était discuté le respect des critères et des normes consensuelles établies, ferment inévitablement la question de l'art par le formatage des œuvres (Déotte 2004 : 119).

L'art est essentiellement rhétorique et doit produire « des œuvres immédiatement parlantes, présentant à leur tour des modèles d'éloquence à un public [composé] de tribuns et d'orateurs » (Déotte 2004 : 119). Luc Boltanski (Déotte 2004 : 119) disait en entretien que le régime représentatif « n'est autre que celui de la commande artistique classique », où l'artiste « savait, à qui il devait s'adresser, à quel public, comment, avec quels mots, quels thèmes, quels personnages, pour mettre en scène quelles passions, pour obtenir tels effets ». La représentation peut aussi être une école pour les spectateurs qui y assistent, qui la voient, ce que ne croit pas Rousseau épris du XVIIIe siècle finissant. Les romantiques du XVIIIe

¹⁵ *Op. cit.* [consulté le 15 septembre 2011].

¹⁶ *Idem.*

siècle questionnent l'art et la commande et introduisent le régime esthétique, la jouissance sans finalité de l'art non commandé. Platon est contre les arts de la représentation qui sont pour lui un mensonge ; c'est ce qu'endosse Rousseau quand il reprend les critiques du philosophe des idées pour défendre le régime éthique de la fête populaire, contre celui, esthétique, de la représentation. C'est dans la création que l'artiste allie imagination, forme et matériau ; c'est dans la création qu'il s'efface, laissant l'œuvre émerger et trouver son autosuffisance pure. Dans ce déplacement du statut de l'artiste, c'est celui de l'œuvre qui se confirme. Dans ce régime esthétique, il est demandé à l'objet d'art, pour être de l'art, de n'être que là, dans un « pour-soi » anhistorique, pour être apprécié avec désintéressement. C'est cette immobilité même qui en fera, pense Schiller, un paradigme de ce que fait l'art pour transformer la sensibilité des spectateurs en les sortant d'un schéma de causalité, d'un schéma de perception stimulus-réaction ; l'art, par ce régime esthétique, est libérateur parce qu'il nous sort des ordres de détermination¹⁷. Avec le souci d'abstraction qui s'ensuit, les compositeurs délaissent peu à peu l'opéra qui n'est déjà plus un lieu d'expérimentation et qui compose mal avec ce principe d'unicité et d'autonomie des œuvres, car baigné, pensons-nous, dans un jeu non pas autour de la finalité, mais du visible. La suite change, en effet, le régime de visibilité : au lieu d'un régime éthique, un régime esthétique (qui change aussi les modes de perception) se met en place.

La visée essentialiste du XXe siècle, que porte le modernisme comme théorie de l'art moderne, instaure néanmoins un académisme prescriptif d'un nouveau genre qui reposera sur la nécessité de déterminer des critères de jugement internes à l'art. L'art étant affranchi des obligations mimétiques (fonction désormais assumée par la photographie) et de la commande (Bois 1988), il faudra bien, dès lors, trouver à légitimer son existence et sa diffusion. Il faudra donc « trouver un moyen de motiver son arbitraire » et de promulguer un « vecteur qui puisse guider

¹⁷ Entretien avec Jacques Rancière (<http://www.franceculture.com/emission-a-voix-nue-jacques-ranciere-55-2011-09-09.html>) [écouté le 15 septembre 2011].

le jugement au royaume de la profusion » (Bois 1988 : 189), puisque, « n'ayant plus de causes à servir directement (Église ou prince) ». Toutes ces acceptions de l'art, de la culture et de l'opéra (pour un individu ou dans un État, qu'ils connaissent ou non leurs origines philosophiques ou les mouvements historiques qui les ont sauvegardés et propagés), sont parties prenantes de ces référents à partir desquels sont jugés les objets et les dispositifs mis en place pour en favoriser la conservation et l'expansion.

Réunissant plus d'une forme — musique, théâtre, chant, danse —, l'opéra n'en est pas alors à ce degré d'adaptation. Il reste installé dans un régime de la représentation. Les gardiens de l'un ou de l'autre constituent un auditoire normatif¹⁸. Au milieu de la masse des images données, le principe de choix qui préside au tri du matériel visuel et philosophique les éloigne l'un de l'autre. L'opéra se détachera peu à peu des autres formes artistiques qui suivent leur cours (Pedler 2003). Ce mouvement est accentué par la professionnalisation de la musique et des arts de la scène qui produit ses effets, même sur la forme « opéra », plus ou moins préparée à de telles mutations.

Dans le concept du beau perdure quelque chose de son sens ancien, la beauté reconnue publiquement des usages, des mœurs, de quelque chose qui mérite d'être vu, et dont la détermination est fonction de cette considération. Ce beau est assimilé à la « belle moralité » (*schönesittlichkeit*) par laquelle l'idéalisme allemand caractérise l'État et les mœurs grecs par opposition à la machine étatique moderne. Le beau est une idée ayant fonction d'orientation chez Platon, car il comble le fossé entre l'idéal et le réel. La vérité trouvée dans cette chose que l'on juge alors belle, une reconnaissance telle que la pense Kant, suppose un goût communicatif — le particulier y rencontrant l'universel —, car cette

¹⁸ L'expression est de Martin Heidegger.

reconnaissance tout en étant individuelle est partagée, car la justesse au cœur de la chose est reconnue par plus d'un et ce jeu de la reconnaissance¹⁹.

I. 1. 3. Une organisation légitime et sédimentée entre le marché et le politique

Le spectacle vivant, et plus encore l'opéra, est considéré comme une production artisanale, collective, et industrielle sous certains aspects²⁰. L'opéra est une économie de prototypes et de main d'œuvre qui demande par nature des quantités d'heures de travail et de qualification dont est tributaire la qualité. Le travail artistique y est constitutif du produit fini et fait de ces charges des charges incompressibles. Les coûts très élevés des charges fixes, dus à la prédominance du travail artistique, et des dépenses de production et d'exploitation, font pression sur les choix artistiques²¹. Pourtant, « force nous est d'admettre que leur art est aujourd'hui le seul qui soit inscrit dans le présent » (Bois 1988 : 192), et que l'opéra lui est souvent opposé, ainsi que leurs auditoires respectifs. La modernité n'a-t-elle pas, pourtant, inventé « l'art en général » (De Duve 1989) ?²² Car avec elle, tel que dit Luc Boltanski, « c'est la masse qui passe commande aux artistes ». Sauf que, pour les pouvoirs publics français du moins, le public « fait

¹⁹ Reconnaître quelque chose comme étant la chose que l'on connaît déjà.. Il s'agit d'un jeu libre, qui ne vise aucun concept, et qui fait que tous, dans un jeu, prennent part au jeu, un jeu où l'on doit s'attarder, c'est-à-dire prendre du temps, et apprendre à s'attarder pour se laisser entraîner par l'œuvre (Gadamer 1992). Ce qui se donne à voir comme une fondation transcendante de nos jugements ne pourrait-il pas être l'indice d'un conformisme, d'où l'incompréhension que produit un jugement de goût non partagé ou la défense de telles ou telles normes (Schaeffer 1992 : 36) vis-à-vis de la qualité d'une programmation ou d'un genre artistique par rapport à un autre ?

²⁰ L'Opéra national de Paris, par exemple, fonctionne dans le cadre juridique de l'Établissement public à caractère industriel et commercial (ou EPIC), qui indique la gestion d'un service public. L'Opéra national de Bordeaux a préféré une EPA, Établissement public à caractère administratif.

²¹ Ceux qui produisent l'art dit médiatique en rejetant l'art moderne (ou l'art classique avant lui), qui commandait la création et la compréhension d'un discours savant, nous rappellent Bois, produisent eux-mêmes des formes qui peuvent rester impénétrable aux amoureux de la peinture moderne des années 1960, ou de la musique moderne du XIXe siècle (Bois 1988 : 192).

²² À la fois rupture entre art et marché, et art en général et donc complètement non seulement absorbé par le marché et imprégné des mêmes éléments.

nécessairement défaut, parce qu'un horizon d'universalité ou une idéalité ne sont pas configurés sociologiquement » (Déotte 2004 : 123).

L'opéra, nous l'avons dit, a toujours été pris entre le marché et le pouvoir. Au fil de l'évolution des sociétés et avec l'émergence d'une classe sociale nouvelle — les « défavorisés » —, les pouvoirs publics sont contraints à des économies draconiennes et à une réflexion sur la légitimité sociale de l'art lyrique. En région, c'est moins une crise de l'art lyrique qu'une crise de légitimité sociale, en regard des niveaux de financements publics, que subit cette forme qui voit les États bienveillants la contraindre à se métamorphoser en art populaire. Les demandes qui s'en sont suivi entraînent des conséquences et appellent des redéfinitions des pratiques, de surenchères et de constantes adaptations qui nourrissent des zones de tension déjà grandes dans ces structures profondément insérées dans l'espace politique, la ronde des industries culturelles, des échanges internationaux et des faits et gestes artistiques fortement médiatisés. Quel que soit le système de gestion adopté, l'opéra porterait en lui son passage, en France, de l'état d'emblème de la noblesse à l'état d'objet marchand (qui n'est pas aussi récent qu'on pourrait le croire), passage aux conséquences durables qui lui sont endogènes (Chabert 2001 : 46).

La surdétermination suppose des influences plus que des déterminismes. Les contraintes qui pèsent sur les théâtres lyriques procèdent aussi, parfois, par chemins de traverse et découlent de besoins énoncés par les théâtres eux-mêmes et reliés, par la suite, à la conjoncture politique et économique. Les effets positifs privés, à l'égard du tourisme, par exemple, peuvent être dits publics s'ils améliorent la civilisation d'un pays²³ en dépassant la satisfaction de l'individu qui les consomme.

Les entreprises artistiques sont en effet liées à l'idée d'intérêt général, en ce sens que ce qu'elles produisent comme contenu est reconnu comme bénéficiant tant

²³ « Parmi ces effets externes, la production et la consommation de biens culturels ont des effets positifs sur la société, par la contribution qu'elles apportent à la cohésion sociale et à la formation des hommes », Pigou, citée par Benhamou 2003, p. 94.

aux consommateurs qu'aux non-consommateurs. Cette reconnaissance compte pour beaucoup dans les considérations stratégiques qui sont les leurs, dont la nature du produit offert, les caractéristiques des personnes au cœur de ces productions ainsi que le sens que revêt ce produit pour le public. Cette idée est utile pour argumenter l'obtention de subventions et ce, plus qu'une certaine idée du beau.

Ces idées ne sont pas nouvelles : dans *La Richesse des nations*, Adam Smith parlait déjà des externalités engendrées par la production culturelle et artistique — grandes collections, palais, grandes bibliothèques, tableaux, etc. —, qui font la gloire des localités et des pays qui les possèdent et leur font honneur en les embellissant. Les constructions juridiques autour de ces questions varient, mais il s'avère que, partout, autant qu'on le sache, marché et culture, comme terme générique qui désigne l'unité de cet univers de choses inaliénables, des singularités, se situent de part et d'autre d'une ligne de partage définie et contingente (Karpik 2007 : 11).

La notion de « bien collectif » (*commun good*)²⁴, un bien accessible à tous et dont la consommation n'entraîne pas une moindre disponibilité pour les autres (Thépot 2008:17), peut être évoquée dans le cas de l'opéra, mais en tant que bien collectif « impur », du fait, par exemple, de la capacité d'accueil ou du prix des places. En revanche, lorsque c'est le lieu de production et de diffusion, cet argument est à retenir d'autant qu'il transparaît dans la présentation de plus en plus fréquente des Opéras. Il est présent dans « le théâtre d'opéra est à vous, c'est votre bien », que l'on entend entre autres lors des lancements de programmation, sous-entendu également que « ce sont vos contributions remises à la ville qui le financent »²⁵. Les pouvoirs publics ont ici tout intérêt à compenser pour le libre marché sur

²⁴ Des biens immatériels servant une fonction esthétique et expressive plus qu'utilitaire (Hirsh 1972), des biens symboliques (Lash & Urry 1994) et des biens sémiotiques (Barière & Santagata 1999).

²⁵ On lui confère ainsi une finalité, selon des critères d'évaluation qui sont liés à une logique d'action qui sera orientée valeur ou finalité. Or, certains n'ont pas la connaissance ayant mené à cette détermination des critères de jugement. Il reste plus simple de s'entendre sur des modalités, voire sur des finalités que sur des valeurs.

lequel les Opéras ne peuvent pas compter pour répondre à la politique étatique française. Dans une France qui n'a pas de tradition de mécénat et de donations privées, l'État (Bonnafeus-Boucher 2003 : 173), offreur et public, fait face au dilemme : production publique ou non-production (Farchy & Sagot-Duvauroux 1993 : 48), avec le coût symbolique et social impliqué.

Le concept d'*option*²⁶ est également avancé pour parler de la demande relative à l'opéra qui n'est que partiellement exprimée par l'affluence aux spectacles. Ce concept, de plus en plus utilisé en sciences de l'environnement et dans le cadre des monuments historiques, est composé du *prix d'option*, c'est-à-dire le prix que le consommateur est prêt à payer aujourd'hui pour la possibilité de consommer un bien dans le futur (le prix intègre l'incertitude), et de la *valeur d'existence* d'un bien, c'est-à-dire ce qu'un individu est prêt à payer pour que le bien existe, sans considération de sa consommation potentielle future. On parle ici aussi d'altruisme et de legs aux générations futures, pour un objet qui a une valeur même aux yeux d'individus dont la demande est non effective (Frey 2003 : 113). Les effets externes sont aussi de l'ordre de rendements intergénérationnels (Farchy 1994 : 28), comme nous le montre, par exemple, l'éducation des sociétés passées qui profite aux générations actuelles²⁷.

Le principe d'équité peut également être à la base de ces subventions par la notion de *merit goods*²⁸, le plus souvent traduite par « bien tutélaire ». L'État, tuteur des individus, intervient ici pour soutenir la production d'un bien qu'il juge particulièrement important à l'égard de la société, sans considération du niveau de la demande et sans recherche d'efficacité économique. Même la question du prix²⁹, et par extension la pauvreté, se mesure moins, dans ce secteur, en termes de

²⁶ Weisbrod, « Collective consumption services of individual consumption goods », *Quarterly Journal of Economics*, août 1964, p. 471-472, cite dans J. Farchy et D. Sagot-Duvauroux 1994, p. 25.

²⁷ Il faut cependant tenir compte des déficiences informationnelles dans ces calculs, qui nous ramènent à la question de la rationalité limitée et aux théories de la décision.

²⁸ La notion est introduite en 1957 par Richard Musgrave.

²⁹ « L'opéra reste un luxe, mais l'observation des faits montre que des manifestations moins élitaires, tels les opérettes ou les grands spectacles de variétés, sont souvent aussi coûteuses [...] le caractère luxueux de

revenus monétaires qu'en termes de pauvreté de la vie quotidienne, dans une perspective multidimensionnelle où sont observés d'autres paramètres, telles la formation, la qualification, la culture (De Coster 1990 : 100). C'est en ce sens aussi que l'opéra est considéré en France comme une institution, par le soutien public qu'il reçoit à travers les régimes et les gouvernements, son cadre stable dans le temps, l'ensemble coordonné de valeurs, de croyances et de principes d'action et les normes sociales qui régulent le comportement de ses acteurs (Lascoumes & Le Galès 2004 : 15) et les diverses interactions inhérentes à son économie.

Depuis quelques années, les demandes de l'État envers ces Opéras, labellisées ou non, vont dans le sens de mutualisations, faisant ressortir l'histoire individualiste de chacune des maisons et la difficulté d'aller, dans ce secteur en particulier, vers une intégration de cette logique de réseaux que connaissent et adoptent de plus en plus les organisations de toutes sortes.

Par le cahier des charges et l'arrivée de nouveaux fonds, les Opéras nationaux de région ont en effet été les plus actifs dans la création de dispositifs d'inscription sur le territoire au-delà des murs de leur maison et le développement de partenariats avec les organismes et entreprises qui y sont implantés. Sans être les premiers et encore moins les seuls, ils sont ceux qui ont le plus mis en avant ces initiatives et élargi leur périmètre d'action en direction de publics de plus en plus diversifiés et catégorisés. Les activités restent périphériques et surdéterminées par l'industrialisation qu'elles renforcent, et dans le sens de laquelle elles vont, sans toucher au cœur³⁰ de l'*oikonomia* de l'opéra, seule garante de sa survie.

l'opéra tient moins au prix qu'il faut consentir pour le goûter qu'au contexte symbolique qui « malthusianise » ses conditions d'accès et, partant, sa consommation » (De Coster 1990 : 97).

³⁰ L'hypothèse de Ruth Bereson qui, dans son livre, se demande comment il se fait que l'opéra, qui change si peu, continue, plus que la danse, le théâtre, la musique et la littérature, de retenir autant de soutien des pouvoirs de tant d'états, tente de réconcilier les complexités inhérentes en suggérant que c'est « la connexion (*nexus*) entre opéra et État qui détermine le cœur de l'opéra qui attire autant le soutien des états et suscite autant de réactions chez leurs opposants (Bereson 2002 : 15). Il est à souligner que Bereson ne discute que des opéras nationaux tels l'Opéra national de Paris, en France, ou encore le Royal Opera House de Londres à Covent Garden. Catherine Forest, responsable musique, festival et art lyrique au ministère de la Culture et de

La forme que prend l'instrumentation des Opéras en région peut à notre sens être considérée comme déplacement de la valeur symbolique d'une structure comme source unique de sa légitimité vers un dispositif de légitimation a posteriori qui relève de la qualité de la réponse de l'Opéra aux critères et demandes d'évaluation. C'est la maison d'opéra comme véhicule de visibilité du pouvoir qui perdure, que l'on y montre l'état de l'aristocratie, avec l'agencement des sièges, par exemple, ou la politique culturelle — on dit bien qu'il leur soit demandé de rendre visible les actions des tutelles et leur volonté politique.

En France, il est vrai que le suivi se fait surtout par les tutelles, la presse et la critique (Tobelem 2005), et les entreprises que l'on sollicite de plus en plus se rapprochent inévitablement de ce cercle d'observateurs, et la transparence demandée concernant le contrôle de gestion en viendra à être utilisée en ce sens comme argument pour les structures pour s'attirer des partenaires financiers et du mécénat. Ce déplacement n'exclut pas le fait que l'entité qui évalue doit, pour que le dispositif de légitimation fonctionne, être considérée comme légitime, d'autant qu'elle sert de délégué pour le citoyen qui lui confie l'administration des biens de la nation.

Chose visible, selon nous, c'est que moins les individus ont du temps à consacrer à l'art et moins ils possèdent cette capacité de discernement, ou d'appétit pour l'inédit et l'incertain, nécessaire dans le contact avec certains objets, plus il est nécessaire de multiplier les outils l'y aidant. C'est à cela, pensons-nous, que s'attellent aussi, depuis une décennie, les Opéras et les instances politiques qui les soutiennent³¹.

la Communication, nous faisait remarquer lors d'un entretien en décembre 2009 que le soutien à l'art lyrique suscite en France toujours beaucoup d'émotions, beaucoup plus que n'importe quelle autre forme artistique.

³¹ Bruno Frey (1993) affirme que perdure cette croyance que l'art de qualité ne peut exister qu'à la faveur d'un soutien public ; la production artistique et que le marché ne menant qu'à des œuvres de « masses ».

I. 2. Organisation du mémoire de thèse : plan de lecture

I. 2. 1. Partie II: contexte historique et état des lieux

Chacun a son idée de ce qu'est l'opéra, et plus fondamentalement, de ce qu'est l'art, et de sa fonction. Conjoncture, l'opéra ne se résume pas à ce qui se passe sur scène ou à ce qui s'entend sur disque. Indéterminé, variable, accroché à un pendule, il tend vers un idéal, historique. La Partie II, qui suit cette introduction (Partie I), sert de lieu de précisions, de descriptions et de rappel de ce que nous pourrions qualifier de patrimonialisation d'un spectacle italien voué à devenir, en passant la frontière pour s'installer en France, un genre artistique pour tous.

Dans le cadre de cette recherche et pour la clarté de sa lecture, nous faisons le choix de transposer le modèle de Ruth Bereson (2002) en distinguant trois définitions du mot « opéra ». D'abord, un « opéra », en parlant de l'œuvre composée qui regroupe musique et livret. Nous le distinguerons de « production », qui correspond au spectacle (mise en scène, avec une équipe particulière) présenté sur scène, sachant que plusieurs productions d'un même opéra peuvent être présentées dans un théâtre donné sur différentes saisons. Ensuite, nous écrirons « l'opéra », lorsqu'il s'agira de renvoyer au monde de l'opéra, aux activités extérieures qui se rapportent à l'idée « d'aller à l'opéra », et donc à la connotation sociale du genre comme expérience collective. Enfin, « Opéra », pour désigner le bâtiment dans sa matérialité et en tant qu'institution opératique, pour en englober la signification politique, le lieu de production et de représentation, soit le résultat des pratiques, au-delà de l'œuvre et de l'expérience, et qui le distingue des autres genres artistiques. Lorsqu'il s'agira de faire plus spécifiquement référence à l'organisation interne des lieux et à l'environnement de travail, nous emploierons sinon les termes structure ou organisation le mot « maison », tel que la nomment les professionnels de l'opéra non issus du monde du théâtre (ces derniers parlant

le plus souvent *du théâtre*, justement), y attachant là, dirons-nous, le lien affectif qu'ils ont avec le lieu et la représentation qu'ils s'en font.

Notre recherche vise à mettre en lumière un phénomène choisi : la labellisation singulière des Opéras de région en France. Elle vise aussi, par lui, et par sa mise au jour, à apporter des connaissances au fonctionnement général d'un secteur de la culture en France et des rapports organisés entre ce dernier et ses tutelles. Nous voulons pouvoir, au bout du compte, élever le discours pour saisir la portée des politiques de la culture sur ces formes complexes. Trois focales sont ici proposées pour aborder ces questions : une longue, qui permet de présenter le contexte historique et de cerner les enjeux macroscopiques impliqués ; une circonscrite, qui concentre les éléments qui nous auront intéressée et sur lesquels les questions que nous nous posons se cristallisent ; une panoramique, où nous reprenons quelques éléments de la plus circonscrite pour cerner les enjeux.

À la suite d'une série de lectures et d'entretiens, il nous a paru nécessaire de présenter une mise en contexte historique des enjeux avant de discuter des paramètres sélectionnés pour les étudier, en regard des contextes dans lesquels ils sont imbriqués. C'est ce cheminement des opéras en France que présente la première partie, depuis l'importation du genre, en 1647, par le Cardinal Mazarin, jusqu'à la situation actuelle qui les pousse en avant vers une plus grande intégration des stratégies mises en œuvre, depuis la fin des années 1990, pour faire passer ces maisons au stade d'outils culturels, d'acteurs phare, responsables du rayonnement international de leur localité et utiles à la collectivité. Cette première partie aborde aussi les gouvernements des Opéras et le rôle de la Ville dans ce dernier et des villes entre elles dans leur activité et leur défense sur l'ensemble du territoire français.

L'histoire de son arrivée en France et celle de la construction de théâtres lyriques en région en montre l'importance dans le développement culturel français et l'ancienneté de certaines données toujours d'actualité : le pouvoir politique, la concurrence, le marché, le jugement de goût, le modernisme et les académismes, les confrontations, etc., qui en ont marqué l'institutionnalisation. L'état des lieux

depuis 2006, année de la dernière labellisation d'un Opéra de région, présenté dans cette première partie, montre les profondes dissemblances — structurelles, juridiques, économiques, entre les membres de la Réunion des Opéras de France. Deux caractéristiques les unissent : la quasi-permanence artistique et la tutelle de la Ville qui les contiennent.

I. 2. 2. Partie III : cadre théorique et conceptuel

La Partie III présente notre cadre théorique qui constituera notre conjecture, celle à la lumière de laquelle nous émettons nos hypothèses. Elle rassemble les thèmes, les concepts et les approches de référence utilisés. Nous confronterons dans la Partie 3 cette conjecture à l'épreuve des faits relevés par une analyse argumentée qui vise à faire voir³² la dynamique singulière dans laquelle sont insérés les Opéras de région en France dans l'espoir d'en tirer les éléments constitutifs dont nous aurons tiré les fils depuis la première partie de l'histoire.

Notre étude porte sur deux dimensions en tant que catégories de changements à repérer. Elle porte d'abord, sur l'intervention affichée des pôles financiers sur les lignes éditoriales et plus largement sur la production des contenus, par les critères de gestion, les exigences en matière artistique et autres contraintes imposées aux directions artistiques. Ensuite, elle discute le déploiement de toute une série d'activités et de supports ayant entre autres objectifs : la légitimation des fonds reçus, la (re)connaissance de la structure et la visibilité de chacune des entités qui la compose (un orchestre, un ballet, des ateliers, un chœur), car un Opéra est reconnu au fait qu'il produit et qu'il contient les outils — ballet, chœur, orchestre — pour ce faire. Il ne s'agit pas d'un recensement, mais d'une étude du contexte de production de ces dispositifs et de leurs outils.

³² Moins à trouver des réponses qu'à proposer une façon de voir, une analyse fine, inductive, qui cherche autant qu'elle suppose trouver.

L'opéra est un art collectif produit dans un théâtre et une structure organisationnelle conventionnelle, hiérarchisée et dépendante des pouvoirs qui le financent, de son budget de fonctionnement au contenu, ou presque, de sa programmation. Son fonctionnement interne, ici schématisé, n'est pas visible. Dans la question : qu'est-ce qui change et qu'est-ce qui ne change pas, avec la labellisation, il nous était impensable de ne pas considérer le terrain sur lequel elle s'applique, un terrain qui existait, sédimenté, bien avant le dispositif ou même son idée ? Au cadre théorique est intégré un troisième chapitre sur l'objet « théâtre d'opéra », mis en lumière par une première série d'entretiens exploratoires et/ou orientés exclusivement sur cette question. Ce chapitre doit nous permettre de faire voir que le plan s'organise à partir d'un schéma stable, et inséparable de la forme. Les dispositifs touchant à l'opéra ébranlent les rapports entre ces composantes.

I. 2. 3. Partie IV : la labellisation, de l'action administrative à l'instrumentation

Avec la quatrième partie, nous cherchons à poser le récit, à décrire les éléments qui ont concouru à la labellisation des Opéras en région, et à les rendre le plus parlant possible en vue de ce que nous voulons pointer et prioriser³³. Les chapitres précédents ont fait état d'une professionnalisation des métiers liés à la musique et à l'opéra, de pressions pour une gouvernance élargie et des changements de statuts juridiques allant en ce sens, et du déplacement des enjeux liés à leur valorisation (culturelle et financière), de l'organisation singulière qui en caractérise la production et le maintien. Cette partie nous permet d'approfondir les propriétés des instruments et les dynamiques dans lesquelles ils s'insèrent.

Nous attirons l'attention du lecteur sur l'intégration, dans le texte, d'extraits d'entretiens. Ceux-ci servent de repères au lecteur, et bien qu'ils ne doivent pas

³³ Nous écrivons ici en fonction de ce que nous voulons ensuite discuter ; l'étude ne tend donc pas à l'exhaustivité et ne prétend pas offrir un portrait complet des Opéras présentés.

être lus sur le fil de notre propre écriture, ils n'en sont pas non plus entièrement indépendants, comme il en aurait été si nous les avions encadrés. La tâche que nous imposons au lecteur – une lecture en parallèle — n'est pas une fantaisie de notre part. Elle est voulue comme rappel constant de la présence des professionnels et de la dialectique entre la problématisation et la description, et ce qu'ils disent penser et faire, comment ils le disent.

Notre approche se situe à la fois dans les contrées de Pierre Lascoumes, qui s'inspire de Michel Foucault qui renvoie, écrit-il, à une approche matérielle des pratiques étatiques et des actes par lesquels s'opérationnalise le gouvernement des sujets et des populations (Lascoumes & Le Galès 2004). Il ne s'agit pas que du choix d'un événement parmi d'autres, mais d'un exercice d'allègement de la pesanteur causale, dirait Michel Foucault³⁴, pour mettre en lumière la construction autour de cet événement singularisé qu'est l'implication de l'État dans les Opéras en région sous la forme qu'elle prit avec ces labellisations. Cette rupture d'évidence a pour effet et objectif de faire surgir une singularité qui ne serait ni évidente ni naturelle, fut elle parfois banalisée. C'est là un chantier bien lourd dont la présente thèse ne prétend pas se charger, mais bien ouvrir.

³⁴ « Il faut procéder par saturation progressive et forcément inachevée. Et il faut considérer que plus on décomposera de l'intérieur le processus à analyser, plus on pourra et on devra construire des relations d'intelligibilité externe (politiques publiques, démocratisation...). Décomposition interne de processus et multiplication des « saillants » analytiques vont de pair » (Foucault 1980 : 842).