

**Le passage d'un spectacle pour
quelques-uns à un genre artistique voué à
devenir un produit culturel pour tous**

« Ce qui m'a frappé dans tout ce qui a été dit depuis ce matin, c'est que personne n'a relevé que l'opéra souffrait, peut-être comme l'homme, d'un péché originel.

Créé dans le salon d'un noble à Florence, il y a 400 ans, il était réservé à un petit nombre, aux amis du prince. Petit à petit, cet art a conquis un vaste public.

Je pense que personne n'a tiré les conséquences de cette transformation pour voir comment, dans la manière d'être conçu, géré, financé, un art créé pour un petit nombre pourrait devenir un art destiné à tout le monde. »

Pierre Médecin, in Les enjeux de l'opéra au XXI^e siècle, colloque organisé par la Réunion des théâtres lyriques de France, Paris, 8 octobre 1997, p. 114.

II. 3. Les Opéras en France : des dissemblances majeures sous une apparente uniformité

II. 3. 1. Systèmes politiques et histoires nationales en matière de soutien aux arts

Chargées d'une responsabilité de service public, les Opéras sont intégrés à un monde où la structure, qui produit et diffuse les arts de la scène, intervient dans la construction d'une identité politique nationale en même temps qu'elle revendique, à travers une programmation ayant passé le jugement des pairs, à l'échelle des réseaux auxquels appartiennent les professionnels qui la dirigent, un universalisme artistique et administratif supposé la positionner sur un échiquier transnational. Pour ces organisations, cela suppose un important travail partenarial et une gestion de plus en plus « équilibrée », entre les demandes et les idéaux des uns et des autres et leurs propres besoins et intérêts et l'idée qu'elles se font de leur raison d'être. Cette gestion complexe des demandes s'ajoute aux efforts de mise en forme que ces impératifs exigent une fois mis à l'épreuve de la réalité du terrain et en rapport à l'autonomie à laquelle, expertes, elles tiennent. La dispersion et la recherche d'ententes spécifiques et temporalisées entre elles, l'État ou les diverses instances de gouvernance auxquelles elles sont liées, et la logique ascendante de projets imbriqués à divers réseaux et stratégies interorganisationnelles, complexifient encore cette recherche d'autonomie, de légitimité et de spécification de leur raison d'être.

L'histoire politique et le système politique d'un pays qui en découle ont une incidence déterminante sur les politiques culturelles pour lesquelles le pays choisira d'opter et sur le lien qui l'unira aux Opéras dont il aura hérités de son histoire. Aucun modèle n'est transposable ou exportable de façon utile, et aucun ne sied à tous dans les mêmes rapports et les mêmes proportions. Chaque pays se doit de bâtir son propre modèle en demeurant au courant et en prenant leçon de ce

qui se fait ailleurs, tout particulièrement dans un monde où ces politiques sont de plus en plus mesurées entre elles et confrontées à la dynamique et aux cadres internationaux. En Europe, dans les opéras financés à 80 % par une ou plusieurs organisations publiques, c'est à ces dernières qu'incombe le choix de la direction générale de la structure. Ainsi, dans la plupart des maisons allemandes financées par des villes ou par des *Länder*, les maires ou les ministres chargés de la culture dans les *Länder* assurent ces choix (Agid & Tarondeau 2010).

Le modèle allemand, essentiellement « princier » (Mulcahy 1998 : 248-249) par son histoire³⁵ et son choix de compter sur des subsides locaux, donne aux *Länder* indépendants qui composent son territoire et dans lesquels se trouvent aujourd'hui des municipalités qui leur sont indépendantes, avec une marge de manœuvre complète en matière de compétence culturelle. L'État, particulièrement décentralisé, qui compte plusieurs ministères de la culture, a inscrit à sa constitution la qualité « sous nationale », c'est-à-dire régionale, des affaires culturelles et de l'éducation. L'hégémonie nationale y est grande, mais le rôle du gouvernement central dans les affaires culturelles demeure faible.

L'Allemagne compte à ce jour près de 90 théâtres dans lesquels sont présentés des spectacles d'opéra. En matière d'opéra, le pays jouit de la plus forte densité géographique au monde et produit un nombre conséquent (plus que tout autre pays européen) de jeunes chanteurs, qui y étudient et s'y forment des carrières internationales magistrales, en plus de s'attirer les plus grandes voix. Le contexte politique des XVIII^e et XIX^e siècles ayant morcelé le paysage théâtral laisse ce dernier moins structuré qu'en France. La musique y trône en reine, depuis les chapelles de la cour de Saxe, il y a 350 ans. Il n'existe pas de théâtre privé dédié à l'opéra en Allemagne et la confédération ne possède pas elle-même de théâtre musical ou d'opéra permanent³⁶. Aujourd'hui, plus de 130 orchestres

³⁵ Le territoire qu'on nomme aujourd'hui Allemagne était, jusqu'au XVIII^e siècle, fortement subdivisé en *Länder* souverains qui sont aujourd'hui des provinces fédérées.

³⁶ Ces données sont fournies par la Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins 2006/2007. Nous les tirons du panorama 2008 de la situation allemande, rédigé par Gerd Uecker (et traduit par nous de l'allemand à l'anglais) et intégré à la publication d'Agid & Tarondeau 2010.

symphoniques (70 consacrés au théâtre, les autres sont radiophoniques) jouent habituellement en Allemagne devant un public en augmentation. Après l'effondrement de la monarchie, l'État a pris en charge les structures théâtrales existantes. À l'heure actuelle, l'État, la ville ou la commune sont les gestionnaires majoritaires des théâtres et des opéras.

L'État britannique, de type mécène et aux ancêtres puritains réfractaires à l'idée d'établir des liens entre le gouvernement et les arts (jugés frivoles et immoraux), gère quant à lui les interventions gouvernementales en matière culturelle en sous contractant auprès d'instances spécialisées situées « *at arm'slength* » (Ridley 1987), c'est-à-dire à distance de son pouvoir. Ce modèle est par ailleurs bien connu des Canadiens et des Québécois, leurs gouvernements s'étant largement inspirés de ces formes pour organiser la gouvernance du secteur culturel. C'est ce qui explique qu'à la Royal Opera House (ROH) de Londres, le choix du directeur général (*Chief executive*) soit communiqué au président du Conseil des arts (*Arts Council of England*). Le Royaume-Uni utilise par ailleurs depuis fort longtemps la déductibilité fiscale pour les particuliers qui financent des organisations « charitables » soit directement soit par l'intermédiaire de fondations ou de trusts familiaux. Ainsi, 17 à 20 % des ressources annuelles de Covent Garden proviennent de dons, de contributions et ressources similaires entre 2006 et 2008, soit 15,3 à 16,2 millions de £ sur un budget total de 90,4 millions de £ en moyenne au cours de cette même période (Agid & Tarondeau 2010).

Aux États-Unis, la décentralisation porte un autre visage : les institutions, instances et prérogatives locales sur l'éducation, la culture et les affaires sociales priment, mais cette dissociation du pouvoir provient ici d'une crainte historique d'un État centralisateur dont l'interventionniste serait perçu comme de l'ingérence. Cette crainte érige des barrières entre l'État central et les gouvernements locaux et maintient le pouvoir entre les mains du mécénat corporatif et individuel et autres initiatives privées et locales. Dons et contributions privées proviennent de quatre sources principales : les versements effectués directement par les particuliers, par des sociétés, par des fondations

d'entreprises, et par des trusts et fondations gérant des patrimoines familiaux. Le recrutement du directeur général appartient au Conseil d'administration de l'établissement ; les *trustees* engagent leurs fortunes personnelles (près de 50 % du budget des opéras, l'autre moitié provenant de revenus propres) dans le soutien de ces opéras et il est dans leur intérêt de veiller à la qualité des recrutements (Agid & Tarondeau 2010). Aucune instance politique n'est impliquée, au sens où on l'entend en Europe³⁷. Le pouvoir politique l'est uniquement au travers des déductions fiscales auxquelles ont droit les donateurs aux organismes à but non lucratif (telles les structures culturelles, en concurrence avec les établissements de santé, d'assistance sociale et d'éducation...) et les fonds de dotation (qui sont considérés comme des revenus de source privée). Les revenus des fonds de dotations (*endowments*) entrent dans cette catégorie.

La France a pris ou plutôt conservé pour modèle un système dit « royaliste », qui trouve ses fondements historiques dans une période qui remonte à Louis XIV, monarque ayant accueilli l'opéra en France. Dans ce modèle, l'État, qui possède un seul ministère de la Culture, fixe les objectifs et donne les moyens de les atteindre. La responsabilité de l'État en matière de ce que nous appelons aujourd'hui la politique culturelle date de la Déclaration des Droits et Devoirs de 1795 qui affirme que le « droit des citoyens à former des établissements d'enseignement et des sociétés libres pour concourir au progrès des sciences, des lettres et des arts ». L'idéal républicain présuppose au départ l'universalité de la valeur artistique et la nécessité de la délectation esthétique offerte non seulement aux érudits, mais à l'ensemble des citoyens. Les Opéras français sont appelés à assumer le rôle de pôles artistiques majeurs et d'« équipements culturels » au service des citoyens, du développement urbain, par le biais, en ce qui les

³⁷ « Le système culturel est cogéré par d'innombrables acteurs indépendants qui agissent selon des principes qu'ils se sont choisis, selon les priorités qu'ont librement définies. De cette multitude d'acteurs et d'actions naissent des projets. Il ne faut donc pas voir le système culturel américain comme une politique, mais comme un mouvement, avec la mise en branle spontanée d'une partie de la société qui fait politique sans le vouloir » (Martel 2006 : 523).

concerne, de nouvelles formes de gouvernance, et de dispositifs en concurrence avec l'offre culturelle globale, les nouvelles technologies et l'industrie culturelle.

En matière de lyrique, la subvention de l'État français aux deux établissements parisiens représente en 2009 72,42 % de l'aide du Ministère aux structures membres de la Réunion des opéras de France (ROF)³⁸. Le secteur lyrique attise beaucoup de passion en France et les villes se demandent si ce monument n'est pas une charge trop lourde, même si peu ou prou oseraient les fermer. Les coûts de structure étant élevés et le besoin de financement criant, la régie municipale directe est de plus en plus considérée comme un obstacle à l'arrivée de nouveaux partenaires. La constitution d'un conseil d'administration est fonction des cadres juridiques adoptés, l'accroissement des financements croisés (État, Ville, Région, Département) qui poussent vers une territorialisation accrue des activités (avec leurs logiques et demandes respectives qui tendent à s'empiler). On retrouve également de profondes dissemblances structurelles, d'autant plus que tous ne possèdent pas en leur sein la même combinaison ou l'ensemble des éléments qui composent, historiquement, les opéras.

II. 3. 2. Cadres juridiques, catégories d'emplois, produits et charges : état des lieux depuis 2006

En 1997, un colloque sur l'avenir de l'opéra au XXI^e siècle³⁹ présentait en synthèse pour l'avenir des orientations nouvelles autour de trois thèmes : les problèmes institutionnels des Opéras de région ; donner les moyens d'accroître les publics de l'art lyrique sur le territoire national en inscrivant les opéras dans une logique d'outil de développement culturel au service d'une ville et d'une région,

³⁸ Les enquêtes commandées par la Réunion des Opéras de France (ROF) et dont nous nous servons ici distinguent les données incluant l'Opéra national de Paris de celles l'excluant.

³⁹ *Les enjeux de l'opéra au XXI^e siècle*. Actes du Colloque, du 8 octobre 1997, Paris : Réunion des théâtres lyriques municipaux.

et se conclue sur le rôle de l'État et des politiques culturelles qui doit s'accompagner d'une réflexion sur la possibilité d'élargir les publics.

C'est à partir de l'ensemble de ces réflexions et de ces propositions que l'État a souhaité construire avec les structures et avec les collectivités territoriales, un paysage lyrique cohérent, constitué de pôles nationaux de référence, de théâtres lyriques à vocation régionale, de festivals et de structures de diffusion très décentralisées. Il était question d'une politique du XXI^e siècle à établir, afin que, d'un point de vue lyrique, « la France ne devienne pas un désert culturel »⁴⁰. Et quelle ville prétendrait au statut de métropole européenne sans disposer d'une maison d'opéra, donc d'un véritable outil de production lyrique ?

En France, les cadres juridiques des théâtres lyriques se sont diversifiés et les dissemblances structurelles majeures malgré une apparente uniformité. Les statuts font partie de cette économie de l'opéra. Les cadres juridiques des théâtres d'opéra français sont en réalité multiformes, complexes et donnent lieu à des déséquilibres notamment financiers. La majorité fonctionne en régie municipale, qu'elle soit directe (Rennes, Saint-Étienne, Nice, Limoges), autonome (Caen, Avignon, Tours, Capitole de Toulouse), personnalisée EPA (Bordeaux, Nancy), ou communautaire (Metz) ; deux sont des syndicats mixtes (Angers-Nantes) ; trois sont des associations loi 1901 (Lyon, Chorégies d'Orange, Montpellier) ; cinq sont des établissements publics de coopération culturelle (Lille, Rouen, Toulon) ou à caractère industriel et commercial (Opéra de Paris) ; deux sont des SARL en délégation de service public (Reims). On trouve aussi des syndicats intercommunaux (Opéra du Rhin, partagé entre Strasbourg, Colmar et Mulhouse). Cette panoplie diversifie grandement les modes de gestion et les possibilités de développement.

Chacun se distingue des autres par le bassin de population concernée, les moyens financiers et le degré d'engagement des collectivités à son égard, ses effectifs (et leur statut), la multiplicité des compétences, la composition de son outil de

⁴⁰ *Op.cit.* P.167.

production (ballet, chœur, orchestre, ateliers), le cadre juridique, le mode de gestion, le nombre de productions et de levers de rideaux, le nombre de salles à disposition et la jauge. La diversité des situations est telle qu'il a toujours été difficile d'obtenir un état des lieux sur la base d'indicateurs partagés et comparables.

L'Île-de-France (plus de 11 M habitants), la région Rhône-Alpes (plus de 6 M habitants) et celle de PACA (4 781 000 habitants) sont les régions les plus peuplées et les plus fournies en nombre de scènes lyriques : cinq opéras se trouvent en PACA (Avignon, Nice, Marseille, Toulon et Orange), trois en Ile-de-France (Paris Opéra national et Comique et Massy), et deux en Rhône-Alpes. Seule la Lorraine compte deux opéras (Opéra national de Lorraine et l'Opéra-Théâtre de Metz métropole) pour une population de 2 339 000 habitants. L'Auvergne, la Picardie, la région Poitou-Charentes n'ont pas d'opéras. Ces opéras, seuls et entre eux, regroupent un nombre important de métiers de la scène et restent en ce sens aujourd'hui encore uniques en leur genre.

« C'est vrai qu'on est un peu gêné par la qualification de ces lieux-là. Alors, moi, j'appelle ça des scènes lyriques. Par exemple [...] le Théâtre de Caen, qui est en fait un théâtre de ville, avec une dominante lyrique, parce que c'est un choix un petit peu de la ville, mais surtout des directeurs qui se sont succédés, et surtout l'actuel directeur; mais, moi, j'appelle ça « scène lyrique », parce qu'il y a une dominante lyrique, mais c'est en fait une scène pluridisciplinaire, qui est ouverte musique, danse, théâtre, ce qui n'est pas le cas de l'Opéra de Lyon. L'Opéra de Lyon, c'est une scène spécialisée avec une force de production, un orchestre qui lui est attaché, un ballet... voilà. Ce que n'a pas le Théâtre de Caen : le théâtre de Caen, si vous voulez, je ne sais pas que vous citez d'autres comme exemple ? Besançon, par exemple, c'est pareil : il y a une dominante lyrique [...] est un petit peu coproducteur, a des moyens, disons pour participer à de petites coproductions, mais enfin ça n'a rien à voir avec l'Opéra de Lyon, l'Opéra du Rhin, l'Opéra de Bordeaux, qui voilà, qui, là ce sont les maisons, j'ajoute Montpellier et Nancy qui sont les cinq opéras nationaux. »

En France, cinq Opéras nationaux (Strasbourg, Nancy, Bordeaux, Lyon, Montpellier), sept Opéras de taille moyenne (Nantes, Avignon, Nancy, Metz, Tours, Rennes et Angers) et cinq petits (Toulon, Limoges, Tourcoing, Reims et Dijon), se partagent le territoire avec quelques théâtres pluridisciplinaires à

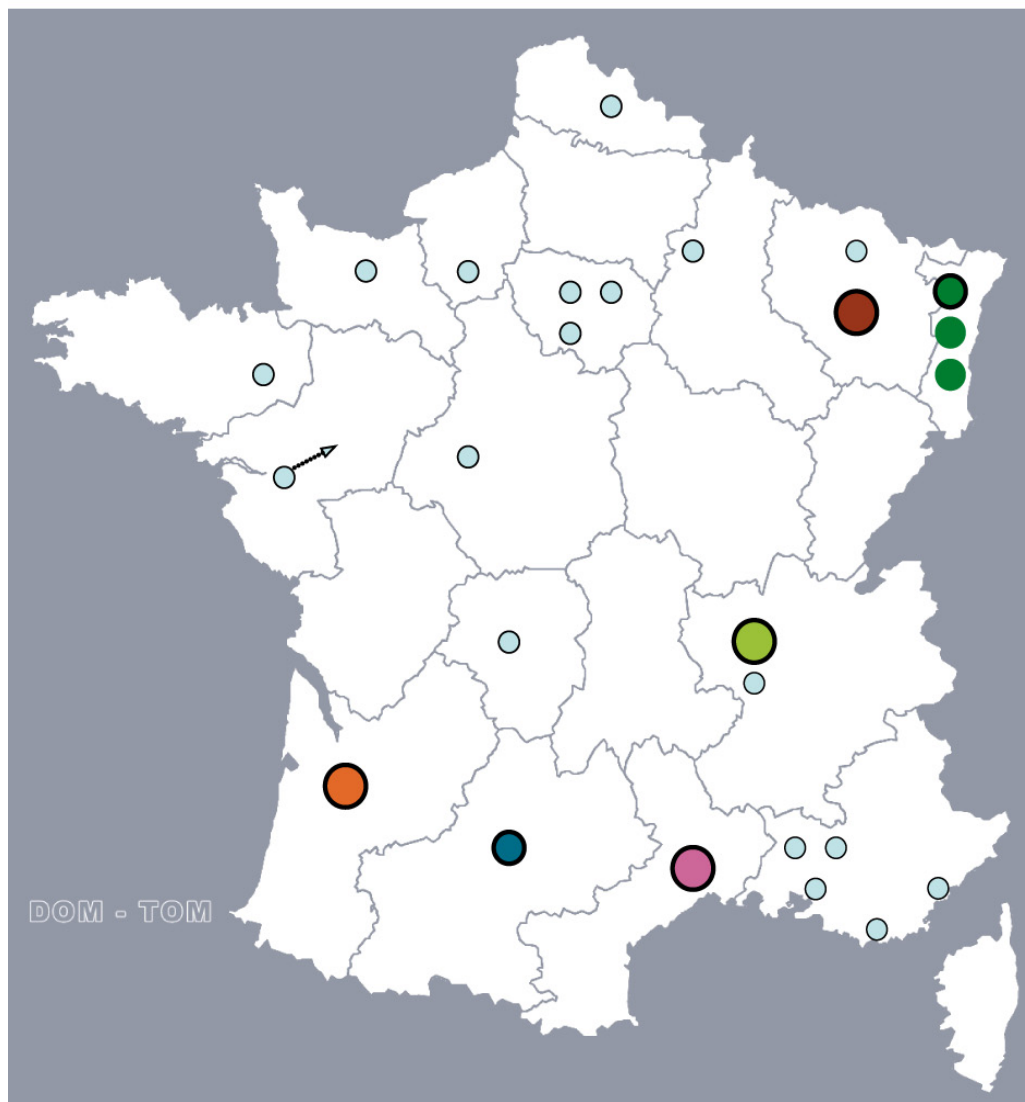
dominante lyrique, ou « scènes lyriques », selon la dénomination officielle du ministère : Rouen, Caen, Saint-Étienne, Besançon et Massy.

La sauvegarde des métiers de l'opéra, c'est la sauvegarde d'un nombre important d'emplois culturels dans une ville, qui veille aussi à la sauvegarde du bâtiment. La situation varie également selon le nombre d'emplois artistiques et techniques permanents, et selon la catégorie de ces personnels en fonction du cadre juridique à l'intérieur duquel opère la maison. Cette diversité est entre autres conditionnée par les moyens financiers et l'engagement des collectivités publiques dont le soutien est le résultat de l'histoire plus que d'une décision concertée.

Les vingt-cinq opéras de la Réunion des opéras de France emploient à l'heure actuelle 6 500 équivalents temps plein dont 80 % d'emplois artistiques ou techniques⁴¹, dirigés dans la majorité des théâtres selon le droit public, une autre réalité distinctive des opéras dans le lot des institutions du spectacle vivant.

⁴¹ Données de 2010.

Figure 1. Emplacement des Opéras nationaux de région en France



- Opéra national de Lyon
- Opéra national de Bordeaux
- Opéra national de Montpellier
- Opéra national de Lorraine
- Opéra national du Rhin
- *Théâtre du Capitole de Toulouse*

Tremblay Johanne, 2011, Aux pieds du grand escalier, Doctorat, Avignon, France, Université d'Avignon.

Les charges du personnel représentent 69 à 70 % de la totalité des charges : moins d'un tiers de ces charges correspondent aux charges du personnel intermittent (à mettre en parallèle avec les emplois), le reste se répartissant entre les permanents et les mises à disposition. Cette répartition est rapportée à un quart lorsque l'on inclut l'Opéra national de Paris.

On constate, sur les années 2006 à 2009, une grande stabilité des charges qui augmentent d'environ 2 % par an, soit l'évolution du coût de la vie. En 2007, le coût total des charges représentait 445 694 265 € pour 23 opéras, 480 213 522 € pour 24 structures en 2008, et 513 448 574 € en 2009 pour 25 structures. En 2009, la répartition des charges sans l'Opéra national de Paris s'effectue comme suit : les charges de personnel représentent 69,84 % de l'ensemble des charges ; les services extérieurs⁴² 6,62 %, et les autres services extérieurs⁴³ plus de 9,97 % des charges. Les charges de l'Opéra national de Paris représentent 37,37 % des charges globales en 2009. Concernant le personnel, l'apport extérieur en nature baisse de 3 % en 2009 par rapport à 2008, alors qu'entre 2007 et 2008, cet apport avait augmenté de 25 %. Les charges de personnel intermittent augmentent de 7,74 % entre 2008 et 2009, ce qui se traduit par une légère augmentation des charges de personnel due principalement à l'augmentation des salaires intermittents.

L'Opéra national de Paris emploie à lui seul, en 2009, 1560 personnes (effectif permanent en équivalent temps plein) : 550 pour l'artistique, 371 pour l'administratif, fonctions support et commerciales, et 636 pour la technique, métiers du plateau et des ateliers⁴⁴. Les 24 Opéras de la ROF représentent, en

⁴² Sous-traitance, location immobilière, location mobilière, charges locatives, l'entretien immobilier, l'entretien mobilier – maintenance, les assurances et la documentation générale.

⁴³ Personnel extérieur ; honoraires parts imprésariales ; publicités - relations publiques, transport de biens et collectifs, voyages et déplacements, défraiements, mission, réception, frais de télécommunication, frais bancaires, concours divers, cotisations.

⁴⁴ URL : http://www.operadeparis.fr/cns11/live/Opéra_national_de_Paris/L_Opera/L_Opera_de_Paris/les_effectifs.php?lang=en [consulté le 23 septembre 2011]

Équivalent Temps Plein : 6 429 emplois en 2006, 6 409 emplois en 2007, et 6 488 emplois en 2008, dont 81 % de catégorie artistique ou technique. En 2006-2007, 72 % du personnel est employé de façon permanente. L'année suivante, en 2008, les emplois artistiques autres que ceux concernant l'Orchestre, le Ballet et le Chœur sont en baisse par rapport à 2006, soit de 11 % à 6 % en 2008, et le personnel technique perd 1% en 2008, par rapport aux deux années précédentes (passant de 34 à 33 %). On remarque en effet, ces dernières années, une tendance à la baisse des emplois artistiques dans la répartition des emplois par type d'emploi, alors que la part d'emplois administratifs croît entre 2006 et 2008.

« Elle me dit : « Si on jouait une ou deux productions ça coûterait moins cher » ! Mais je dis : Mais Madame le Maire, mais je vais vous dire une chose : si on ne joue plus du tout, ça vous coûtera encore moins cher. Jusqu'au jour où vous vous poserez la question : pourquoi est-ce qu'on a un orchestre permanent ? Pourquoi vous avez un chœur permanent, pourquoi vous avez un ballet permanent, pourquoi vous avez un encadrement artistique permanent ? Et ça, on ne veut pas toucher. Parce qu'il y avait bien évidemment des problèmes sociaux à la clé, ce qui est évident, des problèmes d'ordre humain, surtout d'ordre social. Donc, globalement on ne touche pas aux structures, parce qu'on pourrait avoir une véritable réflexion aussi sur la structure, sur le fonctionnement de la structure, au niveau de la technique. »

L'Opéra national de Paris représente en effet en 2009 plus de 37 % des produits globaux. Si les charges de l'Opéra national de Paris ont, selon les conducteurs de l'étude, peu d'influence sur l'évolution et la répartition globale des charges, ses produits viennent freiner la progression des produits de l'ensemble des opéras. Les données de l'Opéra national de Paris influencent en revanche la répartition : les subventions représentent plus de 80 % des produits pour l'ensemble sans l'Opéra national de Paris, avec l'Opéra national de Paris les subventions représentent plus de 70 %, soit environ 10 points en moins. La part des recettes propres est de l'ordre de 16 % sans l'Opéra national de Paris, et de 23 % avec l'Opéra national de Paris. La part des recettes en billetterie reste stable sur trois ans sans l'Opéra national de Paris, mais diminue en 2009 en intégrant l'Opéra national de Paris. Les 25 opéras membres de la Réunion des Opéras de France représentent un budget de l'ordre de 500 millions d'euros en 2009. Ce sont les

données de l'Opéra national de Paris qui augmentent la part des recettes propres dans le portrait d'ensemble du territoire. La part de mécénat reste très faible par rapport à l'ensemble des produits, 1,72 % en comptabilisant l'Opéra national de Paris contre 0,67 % sans eux, en 2009. Le mécénat de l'Opéra national de Paris représente 73 % du mécénat total en 2007, puis 80 % en 2008 et 75 % en 2009.

Tableau 1. Produits et charges de 2007 à 2009 des structures lyriques en France⁴⁵.

Valeurs en euros	2007 23 Opéras	2008 24 Opéras	2009 25 Opéras
Total charges⁴⁶	445 694 265	480 213 533	513 448 575
Total produits — Opéra national de Paris	270 930 057	309 552 958	320 413 970
Total produits — Opéra national de Paris	452 160 094	497 873 816	501 803 721
Subventions — Opéra national de Paris	223 337 580	252 210 996	258 918 727
Subvention + Opéra national de Paris	322 920 949	355 771 679	363 675 903
Évolution Mécénat — Opéra national de Paris	2 390 090	309 552 958	320 413 970
Évolution Mécénat + Opéra national de Paris	9 016 725	9 311 801	8 636 645

Source : Réunion des opéras de France

À titre comparatif, au Metropolitan Opera⁴⁷, à New York, le total des charges d'exploitation (en dollars américains) représentait 238 945 000 \$ en 2007, soit une

⁴⁵ Enquête annuelle sur les 25 opéras de la Réunion des Opéras de France. Éléments financiers –année 2009, et évolution 2007-2008-2009. Fournis par la Réunion des Opéras de France.

⁴⁶ Inclus les services extérieurs, impôts, taxes et versements assimilés, salaires et charges, gestion courante, frais financiers, charges exceptionnelles, dotations aux amortissements et provisions, impôts sur les sociétés.

augmentation de 14.3 % par rapport à 2006. La structure enregistrait cette année-là des bénéfices de l'ordre de 194 545 \$ ou 76.9 % des dépenses totales, comparativement à 80.2 % en 2006 ; la billetterie comptait pour 35.8 % du total des revenus. Il faut savoir que 44.9 % de ces derniers provenaient de diverses contributions (dons, gouvernements, Fondations). Les dépenses en mercatique atteignaient 15 532 112 \$ et 11 910 590 \$ en 2007 et 2006, respectivement. Ces montants couvrent la gestion et les activités générales, et sont inclus dans les dépenses des représentations. Les douze plus grands opéras américains bénéficient aussi de fonds de dotations dont les montants varient. Les capitaux sont placés en bourse. Pendant les périodes de crise, le montant des capitaux et des revenus disponibles diminuent.

À l'extérieur des États-Unis, les financements publics peuvent aller jusqu'à 90 % des revenus des opéras. Les ressources de billetterie atteignent en moyenne 35 % du financement des maisons d'opéras aux États-Unis contre 10 à 20 % en Europe (Agid & Tarondeau 2010). La Scala de Milan, par exemple, reçoit 40 % de ces fonds de sources publiques, soit 25 % du total des subventions données au secteur culturel⁴⁸. Une grande majorité des Opéras européens reçoit près de 70 à 80 % de ses moyens financiers d'organisations publiques et le pouvoir dit tutélaire des villes, des régions, voire des États nationaux, gouverne la plupart des Opéras.

En France, en Belgique, en Hollande, en Norvège et en Italie, les États, qu'ils le fassent seuls ou non, financent plusieurs opéras. Les subventions de l'État représentent 15 % des subventions sans l'Opéra national de Paris (12,4 % de la totalité des produits), on approche des 40 % en intégrant l'Opéra national de Paris (environ 29 % de la totalité des produits). Avec les ventes et recettes propres de l'Opéra national de Paris, la part des recettes propres représente plus de 22 % des produits contre 16 % sans les données de l'Opéra national de Paris. La variation

⁴⁷ Ces données proviennent du rapport 2006-2007 du Metropolitan Opera. Bien que les montages financiers soient très différents et que cet Opéra appartienne au cercle dans lequel figure plutôt l'Opéra national de Paris, les proportions donnent une certaine idée des répartitions.

⁴⁸ URL : <http://www.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4381128.stm> [consulté le 15 septembre 2010]

du mécénat, avec les chiffres de l'Opéra national de Paris entre 2008 et 2009, baisse de 7 points alors que l'ensemble des produits se stabilise.

La question du nombre et de l'organisation de ces postes et de ces métiers est plus rarement posée. On en parle, mais on ne la pose pas. Les Opéras de Bordeaux et de Toulouse emploient chacun environ 450 personnes ; l'Opéra national du Rhin et l'Opéra national de Lorraine en emploient environ 240 et 160 respectivement. L'emploi d'un personnel artistique permanent est un élément distinctif des théâtres lyriques et le ferment de leur imbrication et de leur relation au corps social d'une ville, d'une agglomération ou d'une région. Les charges fixes sont par ailleurs, et pour ces raisons, vertigineuses, puisqu'il s'agit essentiellement d'entreprises de main-d'œuvre : métiers de la musique (chef d'orchestre, musiciens d'orchestre), de la danse (maître de ballet, danseurs), de la voix (chef de chœurs, choristes), de la scène (directeur technique, directeur de scène, éclairagiste, électricien, machiniste, sonorisateur), des ateliers de décors (décorateurs, serruriers, sculpteurs) et de costumes (couturiers, retoucheurs, habilleurs, maquilleurs, perruquiers, bottiers). Cette multiplicité des compétences n'est réunie en aucun autre lieu et offre une certaine stabilité d'emplois artistiques sur le territoire. Les productions sont par ailleurs partout créées avec les mêmes outils complets rassemblés ou non dans une même maison : ballet, chœur, orchestre, ateliers. La teneur de cette « combinaison » conditionne la création et le répertoire sur le plan même de la forme, des moyens et de l'esthétique (Serrou 1997 : 39).

« Lorsqu'on voit des maisons à l'étranger, parce qu'il faut faire la comparaison pas seulement à l'échelle nationale, mais vous allez à l'Opéra de Rome, à 650 personnes à l'Opéra de Rome, un nombre de représentations par ans, ce n'est pas extrêmement important c'est formidable, d'avoir autant de monde, je serais ravi, mais on n'a pas plus de résultats ou moins de résultats. Alors est-ce que l'économie des maisons d'opéra, les difficultés de celles-ci ne sont pas aussi liées au nombre de personnes qui y travaillent ? »

Sur le territoire français, une dizaine d'opéras disposent d'un dispositif complet de production et de forces artistiques et techniques permanentes — orchestre, chœur, ballet, troupe lyrique et/ou maîtrise. Les autres fonctionnent avec des ententes,

voire dans une logique de mutualisation que le ministère de la Culture et de la Communication encourage fortement. Plus de la moitié des salles ont une jauge comprise entre 1 000 et 1 500 places. La moyenne est de 1 251 places. Cinq opéras seulement ont une jauge supérieure à 1 500 places, ce qui n'est pas sans conséquence pour l'équilibre budgétaire, le nombre de levers de rideaux et le choix des programmations. Les jauges sont difficiles, compte tenu des coûts de production, 1000 places, tout au plus, pour les théâtres historiques, un nombre relativement bas de représentations offertes compte tenu des moyens à disposition.

Les communications et les relations publiques sont en légère hausse, mais constituent le plus souvent des mises à disposition pour l'ensemble des membres de la ROF (de 3 % des emplois en 2006, et 2007, à 4 % en 2008). Ils sont en hausse dans les Opéras nationaux. Le secteur administratif est en effet celui qui, de manière générale, emploie le plus de permanents. En revanche, rares sont les artistes du lyrique qui occupent le poste de direction d'un Opéra. Si c'est le cas, c'est qu'ils ont quitté le métier pour se consacrer à autre chose. De même, la part d'emplois mis à disposition est en constante évolution. Les comptes des Opéras sont en général équilibrés ou légèrement excédentaires (entre 1 et 2 %) ; en 2009, on constate un déficit plus important dû à l'Opéra national de Paris qui a notamment mis en place les provisions pour indemnités de congés payés de ses salariés.

Cette réalité pose la question de la permanence artistique ; d'autant que l'activité lyrique reste faible. On compte près de 200 représentations lyriques par année à Paris, 1000 sur tout le territoire. À peine 450 sont assurées par treize structures, ce qui est à la fois peu et beaucoup, pense le ministère de la Culture et de la Communication, compte tenu des coûts que représente chacune des représentations. Les pouvoirs publics sont conscients des faibles jauges de ces théâtres, souvent anciens, qui limitent le nombre de spectateurs potentiels, malgré des taux d'occupation importants.

Tableau 2. Catégories et nombres des emplois dans les structures lyriques en France

Sans l'Opéra national de Paris ⁴⁹	Permanents			Occasionnels			Mis à disposition ⁵⁰		
	2006	2007	2008	2006	2007	2008	2006	2007	2008
Artistiques	46 %	46 %	45 %	53 %	51 %	48 %	42 %	37 %	46 %
Techniques	35 %	35 %	35 %	31 %	32 %	31 %	27 %	32 %	24 %
Administratifs	19 %	19 %	21 %	16 %	16 %	21 %	31 %	31 %	30 %
Total général			4604			1325			6488

Source : Tableau présenté à partir des données de la Réunion des opéras de France

Il n'empêche que, pour l'État, le fait que nous en serions à environ un million de spectateurs pour les treize théâtres lyriques qu'il aide, à l'extérieur de Paris, la question de la légitimité, et de la légitimation des dépenses publiques, se pose.

|| À Nancy nous n'avons pas de newsletter. En ce moment, c'est la mode. À Nancy, nous ne sommes pas en mesure de le faire, nous n'avons pas les moyens physiques, nous ne sommes pas assez nombreux pour réaliser ce genre de chose. En termes de résultat de fréquentation, nous n'avons pas à nous plaindre. Nous ne réalisons pas tout ce que nous pourrions réaliser

⁴⁹ Les emplois de l'Opéra national de Paris représentent 29% des emplois globaux de 2006 à 2008.

⁵⁰ Orchestre, personnel géré directement par les collectivités. Dans l'étude globale, les données de l'Opéra national de Paris viennent renforcer le poids des emplois techniques. Ils représentent pour l'Opéra national de Paris 44% des emplois en 2006 contre 43% en 2008.

dans ce domaine-là, mais ce que nous réalisons permet de remplir notre cahier des charges, c'est-à-dire : qu'est-ce que nous avons envie de faire ? Donc, faut-il avoir 350 personnes pour réaliser un programme, la question se pose pour l'avenir. Je pense qu'elle est essentielle.

On constate aussi une baisse considérable du nombre de représentations⁵¹. Pour information, l'Opéra de Marseille donnait à lui seul, entre 1794 et 1796, près de 800 représentations. C'est dire à quel point la situation a changé. Car l'opéra, c'est aussi une histoire d'organisation, ses formes organisationnelles sont reproduites et appropriées et/ou inventées dans les pratiques et les interactions de la vie quotidienne de ceux que nous pourrions surnommer les habitants de la maison, terme générique de l'Opéra comme forme schématique d'une organisation singulière. Le temps y a fait son œuvre et les représentations, les connaissances, les musiques, les techniques du corps comme les normes et les conventions qui s'y sont frayé un chemin, s'y sont sédimenté.

II. 3. 3. Modes historiques d'exploitation et médiatisation

Si l'avant 1950 correspond à l'âge des propriétaires, pour reprendre la catégorisation de Jean-Michel Tobelem dans *Le nouvel âge des musées* (2005), où les organisations culturelles qui œuvrent sans orientations claires sous des modes de financement fermé, l'arrivée d'un ministère de la culture s'inscrit dans le temps des gestionnaires : sources de financement de plus en plus diversifiées, situation d'hétéronomie en termes de forme organisationnelle, avec une structuration progressive d'un pôle gestionnaire dans le mode de direction où le directeur, auparavant directeur-entrepreneur et homme-orchestre devient chef d'orchestre à la tête de toute une équipe et d'une maison qui a de plus en plus de comptes à rendre aux tutelles. Selon Catherine Ballé (2004), la plupart d'entre elles « ont

⁵¹ De la fin des années 1980 à la fin des années 1990, on parle d'une baisse de 25%. *Les enjeux de l'opéra, 1997*, p. 49.

atteint le milieu du XXe siècle sans grande modification depuis leur création tout au long du XIX siècle. Les changements mis en œuvre dans ce secteur ont donc comporté dans bien des cas une redéfinition globale des unités, qu'il s'agisse de leur fonction, de leur administration, de leurs services, ou de leur aménagement architectural. La modernisation opérée correspondrait au passage d'une organisation traditionnelle, voire archaïque, à une organisation plus rationnelle » (Ballé 2004 :655-656).

L'opéra reste ainsi une des dernières formes à subir les contraintes de rationalisation liées au développement du monde médiatique et de l'invasion de la sphère culturelle par la logique médiatique et la logique marchande. Les autres formes — le disque, la télévision, le livre — ont été rationalisées plus rapidement. Cette rationalisation de l'organisation dans les Opéras reste incomplète et se voit surtout dans sa gestion financière (quoique), et pas que, puisqu'on voit aussi apparaître des rapports et évaluations avec pour finalité principale l'attrait des financeurs. La situation laisse croire aujourd'hui à un conflit majeur entre compétitivité artistique et compétitivité économique (Chabert 2001 : 54).

Malgré les limites amenées par les jauges, la croissance de l'offre est toujours considérée comme la solution, ou l'objectif, et les moyens pris sont de l'ordre de la multiplication des initiatives en direction de tous les publics, notamment par le biais des technologies, d'expérimentation dans de très grandes salles, de rencontres avec le public, d'opérations telles « Tous à l'opéra ! », d'un partenariat accru avec France Télévisions, etc. Ces outils sont portés par l'instauration de départements, le développement de politiques et de stratégies intégrées. Ils sont encouragés par le dispositif « opéra national » qui parle explicitement de rayonnement, d'élargissement des publics et de politique audiovisuelle.

|| Aujourd'hui, se doter d'une image culturelle en créant des événements ou des structures nouvelles, ça a des coûts énormes !

L'opéra s'est embarqué dans une surenchère de tous les postes budgétaires afin de répondre à une demande du public formé par l'offre du marché audiovisuel et

dans une course sans fin des plateaux de prestige de qualité internationale rivalisant avec les meilleures productions audio, qui participe à l'image de marque de l'opéra qui les accueille, à la faveur des goûts des publics érudits qui traversent les océans pour les voir (Chabert 2001). C'est l'ambition des plus grandes scènes mondiales et celles de renom national et/ou local d'offrir des spectacles de grande qualité dépassant celles des concurrentes (Chabert 2001 : 55-56). Comme le constate Maryvonne de Saint-Pulgent, « la recherche constante de la perfection dans le domaine radiophonique a éteint une bonne partie de la faim lyrique des abonnés, fous de voix plus que de théâtres, qui ne se déplacent plus en salle que pour les soirées exceptionnelles » (Saint-Pulgent 1991:34). Et ce sont les lieux, les villes, qui en profitent. En revanche, les coûts pour ces lieux et ces villes sont conséquents et influent sur la gestion des budgets et les demandes de financement.

Les deux modes de gestion historique d'exploitation — *répertoire* ou *stagione* — conçus pour la mise en œuvre matérielle des ouvrages lyriques restent incapables de résoudre le déficit structurel financier des institutions lyriques (Chabert 2001 : 52). Le système de répertoire, surtout employé en Allemagne, suppose des équipes de personnels permanents et des solistes attachés à la structure pour une offre abondante et quotidienne d'ouvrages lyriques. Sa qualité première est la stabilité financière. Ce qu'on lui reproche, dans l'absolu, c'est la routine. Il s'agit de toute façon d'un mode de gestion en régression, qui se maintient surtout dans les pays germaniques et d'Europe centrale, et qui a, en France, perduré dans le domaine du théâtre. La *stagione*, quant à elle, ou « saison », adoptée en France, a pour objet l'offre de représentations de haute qualité, dans un volume limité. La programmation est renouvelée tous les ans sur une période annuelle déterminée. Ce système accuse « une décadence irréversible selon l'expression de Maryvonne de Saint-Pulgent, dans la mesure où il se consume en surqualité, en gaspillages et a perdu, au fil du temps, son atout majeur : la flexibilité » (Chabert 2001 : 53).

Le système de *stagione* prévaut, d'autant que le système de répertoire demande des personnels artistiques stables, ce qui est trop coûteux pour les opéras français. Résultat, les salles sont pleines, mais le nombre de représentations diminue,

d'autant que le passage à la *stagione* occasionne une croissance des coûts. Le financement, majoritairement de source communale, en souffre. S'ajoutent à cela, la croissance du nombre de répétitions —venues avec la *stagione* et la professionnalisation des productions, souvent exigée par le politique—, sachant aussi que plus la mise en scène est sophistiquée, plus on doit répéter (et occuper le plateau ou quelque lieu mis à disposition— change aussi l'architecture) et plus la pratique des artistes invités, qui doivent se confronter au personnel des Opéras qu'ils ne connaissent pas toujours, est appelée à se modifier.

Le système de répertoire, devant la « concurrence effrénée de la qualité, engendrée par les nouvelles techniques de communication qui provoquent un effritement sévère du public et le désaveu de la critique » (Chabert 2001 : 53), est de plus en plus isolé. Quant à la *stagione*, elle s'essouffle aujourd'hui dans la surenchère de l'excellence internationale des plateaux dans un équilibre financier tendu et souffre d'un gaspillage « induit par l'abandon, pour de nombreuses années, des productions financées sur le budget d'une saison » (Chabert 2001 : 54)⁵². Il est en revanche plus facile d'amortir un produit sur le marché international que sur le marché national (Chabert 2001 : 58)⁵³.

Quelques grandes scènes internationales ont opté pour un compromis pragmatique entre les deux, mais cela reste marginal, et sert une éventuelle régulation de coûts de production et d'exploitation lyrique. La modernisation des mises en scène produit ses effets, certes, mais en décevant les habitués et en amenant dans les opéras des publics sans références classiques. Dans les opéras, la volonté d'ouverture et de création contemporaine se bute aux volontés des abonnés qui viennent « avec des références toutes faites », ce qui inquiète la profession et agace les politiques (Saint-Cyr 2005:182).

⁵² Selon les termes de Bovier-Lapierre, 1988, p. 57.

⁵³ Chabert (2001 : 56) ajoute qu'il en est ainsi, même si « le somptuaire de l'opéra qui veut que les accessoires sur scènes soient d'origine ou de matières nobles et non pas plastiques », est aujourd'hui « moralement condamné par les inspecteurs des finances ». Maryvonne de Saint-Pulgent décrit cet état de fait dans *Le syndrome de l'Opéra* (1991), p. 10-18. Xavier Dupuis (1990) pense de même en déclarant la rationalité esthétique contraire à la rationalité économique.

Pour Chabert, quel que soit le système de gestion adopté, le passage de l'état d'emblème de la noblesse à l'état d'objet marchand a eu des conséquences durables sur l'art lyrique qui lui sont endogènes (Chabert 2001 : 46). Xavier Dupuis y voit en tout cas le problème d'une croissance de l'effectif des maisons. D'abord, la croissance de l'effectif des orchestres nourrie par un répertoire ancré dans le romantique et le postromantique qui exige des effectifs orchestraux importants, puis celle des effectifs techniques et artistiques imposés par les mises en scène de plus en plus sophistiquées et conséquentes, et des personnels administratifs, corollairement. Baumol et Bowen (1966), dans le modèle qu'ils ont développé sur l'économie spécifique au spectacle vivant, parlent entre autres de la notion de travail nécessaire incompressible en prenant appui sur une formule mathématique qui exprime la relation entre la quantité de travail employée et le temps. Cette loi, qui constatait le déficit structurel du spectacle vivant, a occulté, affirme Xavier Dupuis, le débat sur l'économie du spectacle, d'autant plus que l'attention a surtout été portée sur un des deux arguments, soit l'absence de gains de productivité, et encore, car elle a été prise selon l'expression « toutes choses égales par ailleurs », alors qu'il s'agit ici non pas d'un produit invariant, mais d'un produit volatil et incertain où la notion de qualité est déterminante, et beaucoup moins sinon pas du tout sur l'autre : la stagnation des ressources propres (Dupuis 1990 : 28-31).

Rebel aux économies d'échelle et à la théorie du coût décroissant (en vertu de laquelle le coût de la dernière représentation donnée devrait être inférieur au coût moyen de l'ensemble des représentations) et condamné à avoir un public restreint (Chabert 2001 : 49), dans des jauges restreintes, pour des raisons architecturales (théâtres historiques) et acoustiques, l'opéra se retrouve devant l'obligation d'augmenter le prix des billets ou le niveau des subventions. Des facteurs politiques (politiques culturelles, impératif de démocratisation, par exemple)

empêchent cependant l'apparition d'une telle augmentation des prix en France⁵⁴. Quant aux subventions, elles ne viennent pas sans demandes en retour, dont celle d'une plus grande visibilité des pouvoirs publics qui les distribuent par le biais des politiques qu'ils souhaitent mettre de l'avant : développement des publics, rayonnement, formation, etc. Les publics, longtemps maintenus par des liens d'abonnement transmis de génération en génération, ou encore par pollinisation locale, par les relations de presse et la publicité informationnelle, le sont de plus en plus par voix actives de commercialisation, d'outils de communication et de marketing sophistiqués.

Outre le coût des productions et des metteurs en scène de plus en plus internationalisés, se pose la question des chanteurs et là de la « crise des voix » dont parle Maryvonne de Saint-Pulgent (1991) et du totalitarisme du star-system dont parle Bernard Bovier-Lapierre (1988). Les deux résultent du déficit des formations et de l'enseignement pour la relève, d'une part, du surmenage vocal, dont sont aussi responsables les agences, d'autre part, et enfin, du fait que les rôles sont toujours les mêmes et les meilleurs chanteurs pour les tenir aussi. Le star-system réduit et fige le nombre de voix mondialement connues et la politique de la *stagione* participe à cette compétition internationale. Le star-system du monde lyrique suit une logique connue : les œuvres les plus demandées dans le monde prennent le pas sur une nouvelle création (qui demanderait, de surcroît, aux interprètes de l'apprendre), nourrissant par ricochet encore plus qu'avant la sclérose du répertoire. Le *mainstream* existe aussi à l'opéra.

« Le marketing a pas mal remplacé la culture musicale et la démocratisation de l'opéra, la consommation de masse, des journées comme ça, l'opéra c'est pour tout le monde... Oui, bien entendu, sauf que l'opéra, ça s'apprend, ça s'apprend entendre l'opéra. »

⁵⁴ Les travaux en économie de la culture attestent une relative sensibilité de la demande au prix exigé pour les biens non industriels que sont, entre autres, les visites au musée et le spectacle vivant, vu le poids de la variable de qualité sur la demande (Benhamou 2003:44).

Les stars incluent les chefs d'orchestre, les solistes et les divas, tel que le précisent Chantale Chabert (2001 : 57) et Maryonne de Saint-Pulgent (1991 : 10-18), et s'allient à la publicité des metteurs en scène, surtout venant d'autres sphères créatives (cinéma, théâtre, arts visuels/vidéo/contemporains). Les sommes investies génèrent elles-mêmes des activités et des retombées à effets multiplicateurs. Les plateaux de grands solistes remplissent les salles, peu importe le tarif. Le déficit y est néanmoins croissant du fait que les recettes restent limitées par la capacité d'accueil, le prix des places soumis à de nouvelles concurrences ou limité par des politiques d'accès à la culture qui ne suivent pas l'évolution du pouvoir d'achat (Agid & Tarondeau 2006:148-149). De plus, le surplus des recettes de représentations supplémentaires est généralement inférieur au surcoût et dépendant de la disponibilité des espaces de représentation. Si l'industrie du cinéma peut amortir ses coûts avec le nombre de projections, impossible ici de le faire en multipliant le nombre de représentations, même quand les pouvoirs publics, financeurs, le demandent, et même lorsqu'ils préfèrent la qualité aux salles pleines.

« Oui, non, mais tu as absolument raison sur le plan strictement artistique, je pense que ça, on est d'accord là-dessus, sauf qu'après, tu as l'effet public, quand même, il y a des gens qui se disent, on voit bien quand ils se tirent la bourre avec les contrats d'exclusivité, en se disant Nathalie Dessay elle vient chez nous, elle ne va pas chanter pendant trois ans, etc., c'est bien parce qu'ils se disent que les publics, alors indépendamment de la qualité artistique, stricto sensu, le public qui est de plus en plus cultivé ou de plus en plus... tous les publics de l'opéra, vont être intéressés, parce que c'est cette artiste-là, c'est un peu l'effet... l'effet vedette. »

La notion de star-system (Saint-Pulgent 1991) fait référence au fait qu'un petit nombre de stars du lyrique demandent des cachets imposants, impliquant des dizaines de milliers d'euros par représentation et dont les emplois du temps sont souvent complets trois à cinq ans à l'avance. Ils sont invités, peu importe le coût, car la seule présence de leurs noms à l'affiche attire des spectateurs, dore l'image de la maison et fait parler de soi. Bien qu'il soit constaté, que le poids financier du phénomène de « starification » reste relativement faible dans le budget des Opéras, l'emprise qu'il exerce sur le genre, sur les Opéras et l'organisation de leur

maison est considérable. Cette emprise est d'ordre artistique et influe sur les tensions qui peuvent survenir entre les demandes des tutelles et les demandes du marché, sans compter les désirs des directeurs généraux, et des directions des orchestres, des ballets, bref, des trios, quel que soit le plan envisagé. Nous l'avons vu plus haut : les Orchestres veulent aussi leur *stardom*, les Ballets aussi. Le lyrique et son économie ne sont qu'une part de celle d'un Opéra.

« Ce qui m'a vraiment frappé, bien entendu, la première évidence, c'est ce qui se passe au niveau des distributions, où on est toujours à l'échelon mondial, que ce soit pour les chefs, que ce soit bien entendu pour les chanteurs, aussi quelque part pour les équipes artistiques, où l'on n'a pas, effectivement, cette dimension-là dans le théâtre. Ça, c'est effectivement ce qui m'a frappé le plus. »

Pour les artistes, l'économie de l'opéra n'est pas sans évoluer non plus. Le directeur du Capitole de Toulouse affirmait en entretien (annexe 4) qu'un jeune artiste qui sort aujourd'hui d'un programme, c'est-à-dire des opéras studio de la Royal Opera House de Londres (Covent Garden), de l'Opéra de Paris, se voit offrir un engagement au Metropolitan Opera de New York sur dix ans, au prix d'aujourd'hui, et donc au plus bas. « Si tout va bien, disait-il, et que la voix tienne et se développe, on le garde ».

« Un jeune chanteur qui chante le Trouvère la saison prochaine. Donc, je l'engage, dans le programme du Covent Garden, je l'entends en audition. Un coréen. Il se trouve que Jonas Kaufmann chante à Londres, eh bien là il se trouve qu'il remplace Jonas Kaufmann. À [...]. Délire du public, parce que jeunisme, et compagnie. Sauf que là on a dans le programme la première distribution, vous voyez ? Donc, moi je le garde pour ma deuxième distribution [...] Du coup il est programmé en boucle, et alors ça y est, il a un programme sur dix ans ! Sauf que le garçon n'a pas de métier. »

L'avantage économique recherché ici se situe au plan de la souplesse pour le contractant : si le niveau de retours – financier, médiatique, artistique — n'est pas celui attendu et ne produit pas la surenchère escomptée, il est aisé, pour la maison, de s'en défaire sans souffrir de perte, mais le jeune chanteur, lui, est décimé, car

cette « période d'essai » est publique, mondiale, et hautement publicisée⁵⁵. « C'est une conséquence de l'économie des Opéras », nous disait Frédéric Chambert, directeur général du Capitole de Toulouse, une structure faisant partie du « troisième cercle » d'un classement international qui se dispute le marché des artistes et des stars — metteurs en scène, chanteurs, scénographes, etc., parfois issus de la constellation d'autres secteurs culturels que celui du lyrique.

La montée du poids du marché sur la norme se constate à partir de l'écart de plus en plus étroit qui sépare les studios ou écoles de chant et le premier cercle des Opéras — New York, Londres, Paris, Milan, etc. La marche s'amincie, et ce rétrécissement jette les plus petite dans le jeu de la concurrence avec les grandes. Il n'y a pas si longtemps, nous racontait-on (annexes 4, entretien no 6), avant ce premier cercle et le Capitole de Toulouse, la Fenice de Venise, le Grand Théâtre de Genève, le Liceu de Barcelone, il y en avait un autre, avec entre autres Munich, Vienne, Berlin. Le problème se pose donc aussi pour les Opéras des deuxième ou troisième cercles : l'artiste préférera chanter à Munich ou à Vienne avant d'accepter de monter sur les planches du Capitole, dont les concurrents sont à Genève, à Barcelone, en Italie, hors Scala. Le classement des structures est donc un élément considéré lorsque l'artiste a à choisir un contrat⁵⁶ et de l'autre, lorsque le directeur a à préparer son programme et à mettre en œuvre les éléments devant concourir à le légitimer, à le rendre attractif et à lui donner de la visibilité.

L'analyse de Baumol et Bowen, qualifiée de réductrice (Dupuis 1990 : 31), au sens où elle ne considère pas tous les enjeux, sans en sous-estimer les apports explicatifs, et « d'arbre qui cache la forêt », voire de « tendance historique » (Dupuis 1990 : 32), ignore la différence, parfois très conséquente, des situations,

⁵⁵ Écouter à ce sujet également Mariane Fiset, concernant les « lois du marché » actuel pour les jeunes chanteurs et leur carrière. *Le printemps des musiciens classiques*, Françoise Davoine, Radio-Canada. Émission du 2/10/2011. URL: http://www.radio-canada.ca/espace_musique/animateurs.asp?an=3634.

⁵⁶ Dans « une bonne maison un peu traditionnelle », un jeune chanteur aurait été intégré à une deuxième distribution, celle dont on dit qu'elle engrange de « vrais métiers », sous-entendu « et pas que des stars que l'on risque de brûler ». Ce sont en fait des « paris » (annexes 4, entretien no 6), des paris qui ont beaucoup à voir avec le programmeur et par extension avec l'identité de son Opéra.

de réponses et des raisons derrière les écarts constatés en matière par exemple d'ampleur de déficits, même dans des théâtres et orchestres aux effectifs comparables, bref de l'organisation de ce plan singulier qu'adoptent et maintiennent les Opéras.

II. 4. L'opéra : des histoires en continu

II. 4. 1. *Dramma per musica*

II. 4. 1. 1. L'Italie, berceau d'un genre spectaculaire

La forme artistique naît en Italie, au cœur et entre les grandes villes où rien n'est trop beau ni trop précieux pour impressionner rivaux et voisins. Elle s'épanouit rapidement dans les cercles d'érudits pour devenir, pendant la deuxième moitié du XVIIe, un spectacle public payant et à la mode intéressant à propager. Les cités fières et riches du commerce de la soie et des épices rapportées d'Orient abritent les bourgeois, nouvelle classe créée par un système bancaire novateur et le statut de monnaie internationale du florin. C'est Monteverdi qui donne naissance au *dramma per musica*, un texte mythologique mis en scène et en musique, avec *l'Orfeo*, composé pour la cour en 1607. L'opéra sort de sa cour dès 1637 avec la création du Carnaval, ou « saison », accessible avec l'achat de billets⁵⁷, qui voit le jour à Venise⁵⁸, où s'est installé Monteverdi. Venise a, en 1637, plus de 16 théâtres lyriques, payants.

Né du mot italien « *opera* », le mot lui-même se traduit par « œuvre », *l'opus* de l'Antiquité latine, qui sert encore à cataloguer l'ensemble de la production d'un musicien, à l'exception souvent des opéras dont le seul titre suffit à les identifier,

⁵⁷ URL : <http://en.wikipedia.org/wiki/Opera> [consulté le 15 septembre 2010].

⁵⁸ URL : http://www.rof.fr/documentation/documentation/histoire_opera.html [consulté le 5 août 2010].

et le *chef-d'œuvre*, dans les langues modernes, soit l'exploit difficile, l'œuvre excellente, et un peu plus tard, toute œuvre ardue menée à bien, pour devenir, avec l'arrivée du genre, l'abréviation de l'œuvre musicale (*opera di musica*). Il lie aujourd'hui les spectacles⁵⁹ et le genre artistique et qualifie par métonymie leur lieu unique de représentation.

L'opéra dit être l'œuvre « par excellence », l'incarnation particulière ou *pars totalis*, qui résume l'ensemble des arts. *Opéra* se distingue en ce sens des périphrases qui disent sa dimension textuelle et théâtrale, depuis ses premières incarnations italiennes (*dramma per musica*, « drame en » ou « pour la musique », *favola in musica*, « fable en musique ») jusqu'à l'expression moderne de drame lyrique. Son nom est plus compréhensif, plus vague que celui d'autres genres chantés, à l'instar de cantate (de *cantare*, « chanter », par opposition à sonate, de *sonare*, « jouer ») ou oratorio (à l'inverse de l'opéra, l'œuvre y est nommée d'après son lieu, l'oratoire, où se chantent les prières). Le mot même, aussi polysémique soit-il, ne rend pas compte de toutes les inflexions du genre et des formes par lesquelles l'Europe s'est émancipée de la référence italienne, par la critique, la parodie ou, en France, par des formes et adaptations nationales originales sur le plan de la composition, au gré des événements, des querelles musicales (dont la fameuse querelle des bouffons entre Gluck, installé à Paris, et l'Italien Piccinni) et des compositeurs, qui entraînent dans la cour et de l'envie de mettre de l'avant la langue nationale ou de préférer la supériorité de telle ou telle composante en particulier la musique.

L'opéra est bel et bien un art urbain, européen, dont la naissance concorde, en Italie, avec celle d'agglomérations d'états et la floraison de nouveaux

⁵⁹ Il s'est « imposé pour désigner de façon générale le drame lyrique, que les Italiens appelèrent d'abord *dramma per musica*, puis *opera seria*, par opposition à *opera buffa*. Le vocabulaire français a retenu « opéra bouffe » pour désigner un opéra léger sur un thème de comédie, mais il est le seul à avoir adopté « opéra-comique » pour désigner une forme mixte où des dialogues parlés alternent avec les scènes chantées : toutes distinctions assez rares et arbitraires d'ailleurs [...]. Le « Singspiel » allemand (*La Flûte Enchantée*) et le « drame musical » wagnérien échappent eux aussi aux classifications élémentaires, dans la mesure où ils s'éloignent de l'opéra traditionnel » Roland de Candé, *Dictionnaire de la musique*, Seuil, 1998 (coll. Solfèges), p. 171.

divertissements artistiques. En tant que lieu, il est animé par l'un qui y fait ses discours, l'autre qui y établit son domicile littéraire, l'autre encore qui y commet une tentative d'assassinat, sachant que s'y trouve l'establishment de la cité. Le rôle unificateur, rassembleur de l'Opéra de Paris, où se fêtent révolution, victoires et traités de paix (Bereson 2002 : 2), est aussi utilisé par les intellectuels à la recherche d'une place politique, car il est aussi un champ de bataille métaphorique où se jouent les grands débats et se discutent les thèmes du temps (Bereson 2003 : 42). Qu'il s'agisse de voir ou de se reconnaître, l'opéra a longtemps été un lieu balzacien, où chacun existe et exerce en fonction d'autrui, le groupe étant l'unité sociale principale, qui porte quelque chose d'un passé où « le cirque est offert à la collectivité par elle-même ». Les livres d'histoire du spectacle le décrivent. Des servitudes à la dimension électorale de la clientèle, le modèle économique fait partie de l'ambiguïté artistique où semblent l'avoir emporté les marchands.

« On va non seulement s'approprier les lieux existants — cours, salles de palais, jeux de paume —, mais aussi et surtout construire des lieux nouveaux, clos, permanents. La naissance de l'opéra sonne définitivement la séparation du sacré et du profane dans l'espace théâtral » (Lamberger 2001).

Du *Singspiel*, opéra-comique, opérettes, opéra historique, grand opéra, opéra français, jusqu'à la comédie musicale et à l'opéra rock du XXe siècle qui rajeunissent ou parodient le genre parfois excessif, gonflé de conventions théâtrales, et le popularise auprès du public et même du cinéma qui l'a accueilli sous diverses formes : fictions, opéra film, captation en direct ou retransmise, musique de film, etc. Mentionnons également les chocs, les personnalités exceptionnelles, les révolutions des autres formes artistiques, les recompositions des élites, les guerres, les remises aux oubliettes et les consécration tardives.

Loin d'être aussi universel qu'il n'a bien voulu le devenir en prétendant être à lui seul un art total, et après s'être désigné tel au départ en rapport à la seule norme italienne du spectacle musical, l'opéra, en tant que spectacle à composante

musicale, avait des frères et sœurs dans d'autres cultures et époques antérieures (en Chine et ailleurs)⁶⁰, se ferma même aux évolutions du spectacle vivant. Ainsi, bien que la musique n'ait pas attendu l'opéra pour donner naissance à de grandes œuvres musicales, la composante scénique, dramatique (poésie, théâtre) et chorégraphique, de même que les arts littéraires et les arts plastiques, tout cela départage les deux formes, purement musicale d'une part et opératique de l'autre. La multiplicité des formes, à laquelle s'opposa Wagner dans ses drames musicaux, et la prolifération de styles qu'il développa en voulant les embrasser toutes, lui fit perdre de sa noblesse rêvée, et de cette œuvre de perfection à laquelle renvoyait, à l'origine, son nom : opéra.

II. 4. 1. 2. En France, un argument politique, social et communicationnel

Les idées de la Renaissance italienne sont diffusées en France dès François 1er, qui contribue à cette diffusion, entre autres par des commandes et l'invitation d'artistes italiens en France. L'influence italienne prend en revanche son essor avec Mazarin, un Cardinal d'origine sicilienne qui, devenu premier ministre, fera donc connaître l'opéra à la Cour. Louis XIV est encore jeune, mais c'est sous son règne que l'art deviendra « chose publique » en étant placé sous son autorité et se donnant le pouvoir de les organiser. C'est donc par amour pour l'art et par dessein politique que le *dramma per musica* franchit la frontière italienne en 1645, sur invitation de Mazarin qui le fait venir en France pour une performance devant la reine et un auditoire sélect. Initié par les principaux rivaux de la France et fréquenté par un public noble et cultivé, l'opéra était devenu rapidement un objet enviable à importer⁶¹.

⁶⁰ Rey, A. *Dictionnaire culturel*, Paris, Le Robert, 2005, p. 1131-1137.

⁶¹ Cette partie historique est en grande partie composée à partir du mémoire de Laurence Lamberger-Cohen (2001), « Les théâtres lyriques en région : de la cour au service public culturel - L'exemple de l'Opéra

Les motivations du Cardinal sont politiques (Dent 1928 : 44). En amenant l'opéra en France, non pas comme une importation italienne, mais comme une « Académie de France », une « Académie d'Opéra » (Bereson 2002:35), le roi enlevait à l'Italie un peu de son autorité. Le genre bousculera les arts de la scène et deviendra le spectacle musical de l'époque moderne. Le modèle aristocratique ayant perduré notamment à travers les troupes, la distinction entre théâtre de cour et théâtre de Ville restera néanmoins plus ténue en France qu'en Italie⁶².

Quand le Roi-Soleil fonde l'Académie royale de Danse en 1661, la France a déjà une longue histoire — événementielle et institutionnelle — d'établissements publics (Jamet 2004)⁶³, mais Louis XIV, patron des arts, et roi fervent de l'idée selon laquelle la grandeur d'un royaume se mesure à son embellissement, souhaite doter la capitale d'un grand spectacle lyrique, public. La première Académie royale de musique est donc créée par lettres patentes en date du 28 juin 1669, à l'instigation de Colbert, par le poète Pierre Perrin, qui obtient le premier privilège pour l'établissement des Académies d'opéra à Paris et dans d'autres villes du Royaume (Agid & Tarondeau 2006:9). L'Académie, rattachée à la Maison du roi, qui devient plus tard, d'une part, le premier Conservatoire national de musique et, d'autre part, l'Opéra de Paris, institutionnalise en France la musique et son ouverture au public. Elle rassemble une troupe de chanteurs, le premier orchestre professionnel de France et le corps de Ballet de l'Académie royale de danse.

Le document officiel, qui présente les raisons ayant présidé à l'introduction de l'opéra ou « représentation en musique de vers français », montre qu'il s'agissait

National de Bordeaux », sous la direction de Guy Saez, Université Pierre Mendès France / Institut d'Études Politiques de Grenoble / Observatoire des Politiques Culturelles / C.N.F.P.T / Ministère de la Culture et de la Communication, octobre 2001. On en retrouve des extraits sur le site web de la ROF : (http://www.rof.fr/documentation/documentation/histoire_opera.html). [Consulté le 28 août 2010].

⁶² Voir à ce sujet le livre d'Emmanuel Pedler (2003). La forme populaire se retrouve quant à elle dans les genres scéniques de l'Opéra-comique et de l'opérette.

⁶³ Dès 1608, Henri IV avait, par exemple, décidé de loger dans la « grande galerie du bord de l'eau » du palais du Louvre, les meilleurs artistes et maîtres que l'on pouvait trouver en peinture, sculpture, orfèvrerie et horlogerie. C'est ensuite Louis XIII qui créera l'Académie royale de peinture et de sculpture, rattachée à la surintendance générale des bâtiments du roi par un arrêté du 27 janvier 1648, année où le dépôt légal, dont l'obligation est instituée depuis le 20 décembre 1537 pour enrichir la Bibliothèque royale, était étendu aux estampes.

avant tout d'une question de fierté nationale. Il explique que les Italiens ont créé ces dernières années des Académies où ils présentent des spectacles nommés « opéras », qu'ils sont « composés d'excellents musiciens du pape et de princes et même de membres de familles honnêtes, nobles et de gentilshommes de naissance qui sont connaissant et expérimentés dans l'art musical et du chant et qui montrent les plus belles productions et les divertissements les plus plaisants » (Gourret 1984:251). Il est également écrit que le tout ne se passe pas que dans les villes de Rome, Venise et autres cours italiennes, mais aussi dans les villes et cours d'Allemagne et d'Angleterre où ont été créées des Académies sur le modèle italien. L'Opéra de Paris n'en reste pas moins un lourd fardeau à gérer, ce que Perrin, endetté, apprendra à ses dépens : incapable d'organiser la jeune institution, qui n'est pas subventionnée et vit de ses recettes propres⁶⁴, « alors qu'on témoigne à Paris d'un goût croissant pour les spectacles⁶⁵ chantés et dansés qui donneront bientôt naissance à la tragédie lyrique » (Agid & Tarondeau 2006:9), le poète sera incarcéré à la Conciergerie en août 1671⁶⁶.

L'opéra est dès le départ affaire de marchandisation et de rapports tendus entre Paris et les provinces. Les nouvelles lettres patentes de Louis XIV, en date du 13 mars 1672, « ouvrent la voie à un mode d'exploitation rapidement efficace de l'institution » (Agid et Tarondeau 2006:9). Il faut savoir que Jean-Baptiste Lully, un Italien d'origine qui organise des spectacles et des divertissements pour le roi depuis 1660, a compris l'opportunité que représente le départ de Perrin. Le privilège de Lully se distingue du premier (1669), puisqu'il accorde le droit de présenter des opéras dans une langue autre que française. Sa « réussite économique brillante », finement décrite par Philippe Agid et Jean-Claude Tarondeau (2006), nous rappelle que l'entrepreneuriat, l'impression et la vente de

⁶⁴ Site web de l'Opéra de Paris : 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 13 août 2010]

⁶⁵ Spectacle : Ce qui s'offre au regard (performance aussi bien que représentation). Un des six éléments de la tragédie, selon Aristote, avec les caractères, le chant, l'élocution, la fable et la pensée.

⁶⁶ Année de la création de l'Académie royale d'architecture, consacrée à « l'enseignement des sciences nécessaires à l'architecture ».

livrets, la négociation d'accords avec la province, l'invitation de grands talents, et la concurrence, pour ne prendre que ces exemples, ne sont pas nés de la dernière pluie sous le ciel de l'opéra en France. Lully a le monopole de l'opéra sur tout le pays et compose toutes les œuvres lyriques présentées par l'Académie royale de son vivant. Il use pleinement de ce privilège contre d'éventuels rivaux et assure le succès artistique et économique au premier Opéra (Agid & Tarondeau 2006:10) à la manière de Louis XIV et de son royaume autocratique (Bereson 2002:36).

Dès la mort de Lully, qui a dirigé l'Académie de 1672 à 1687, la tutelle royale s'immisce progressivement dans l'administration de l'Opéra en nommant les hommes qui le dirigeront et par l'élaboration de règlements destinés à maintenir son bon ordre (Serre 2005). Le règlement royal de 1713 peut servir d'exemple. Devant aider l'Académie à survivre, il est fixé dans l'objectif d'organiser sur le détenteur du privilège de l'Académie un contrôle qui s'affirmera avec le temps (Agid & Tarondeau 2006:15). Le roi nomme en premier lieu un inspecteur général de l'Académie en charge « de veiller à la régie pour ce qui concerne la police intérieure, le service du spectacle, les recettes et dépenses, avec l'obligation d'en rendre compte au secrétaire d'État », et fait suivre un second règlement l'année suivante concernant cette fois l'organisation des activités artistiques, l'administration, la rémunération des auteurs et les droits et obligations des artistes (Agid & Tarondeau 2006:15).

C'est aussi à la mort de Lully, que la ville de Lyon obtient des héritiers du musicien le droit d'établir une Académie de musique, pour trois ans, pour la somme de 2000 livres. S'installent alors, à Montpellier et à Toulouse, des Académies royales de musique d'opéra dans un jeu de paume.

Les conditions d'exploitation se resserrent à partir de 1704 : le gendre de Lully, qui obtient, en plus du renouvellement de ce privilège, celui d'établir d'autres Académies dans le pays, ce qu'il refuse de faire, obtient, par lettre patente, le pouvoir d'interdire toute manifestation payante avec musique en dehors de la capitale sans son autorisation. Entre 1684 et 1715, le privilège peut donc être cédé moyennant redevance à des villes ou à des régions.

II. 4. 1. 3. Le développement de l'opéra, spectacle vivant

Toutes les concessions sont ainsi contrôlées par l'Académie royale de musique par une redevance en échange de laquelle on permet aux villes françaises de produire des spectacles d'opéra à condition que les ouvrages, par exemple, ne soient plus présentés à Paris et que les artistes ne fassent pas partie de l'Académie parisienne.

L'opéra vit nonobstant en province et des concessions sont vendues à Marseille, Lille, Rennes, Strasbourg, Aix, Toulouse, Avignon, et ailleurs. Le processus, soumis à une rentabilité économique, profite au développement de l'opéra en province qui en vient à devancer Paris avec l'aménagement puis la transformation des jeux de paume en salles de spectacles. La distinction est en revanche claire, pour ne pas dire clarifiée, entre la noblesse urbaine (c'est-à-dire près de Versailles et de la cour) et la noblesse féodale, qui ne vit pas pour autant dans un désert culturel de régions excentrées (Pedler 2003:22).

Le poids de la cour et ensuite de Paris n'en demeure pas moins conséquent dans la structuration de la vie lyrique, le développement des carrières d'artistes et dans les esprits. Le régent, puis Louis XV envoient ensuite en province les artistes et les répertoires parisiens, et qui construisent des théâtres, à leur frais, avec ou sans l'autorité de la ville d'accueil. Les municipalités ont alors l'obligation de fournir une salle dans leur ville, le plus souvent à l'Italienne, et de verser, si possible, une subvention aux directeurs des troupes lyriques. Ce n'est qu'après la Révolution française que cette aide de l'État sera accompagnée d'un cahier des charges.

La province suit l'évolution de la vie artistique parisienne et préfère l'opéra-comique à la tragédie. Des monopoles se structurent par le biais des privilèges accordés aux gouverneurs et aux favoris. Le monopole des troupes à privilèges — Opéra, Comédie Française et Comédie Italienne — est malgré tout compromis par le succès des théâtres de rue, qui, privés de parole et de l'usage du chant, développent la parodie, regorgent d'inventivité dramaturgique et contribuent par leur popularité à celle des airs de Lully. La forme deviendra l'Opéra-comique et le genre s'épanouira avec les troupes ambulantes. C'est à Paris que les artistes de

talent trouvent leur gagne-pain. Pendant longtemps, perçus comme étant de moindre calibre, les chanteurs actifs en province doivent « monter à Paris » ; ils en rêvent, pour être légitimés. Le système instaure de fait un décalage entre Paris et la province, où les troupes sont moins nombreuses et moins bien payées. Le répertoire souffre en conséquence.

En 1749, le privilège de l'Opéra de Paris, placé tour à tour, pendant tout le XVIII^e siècle, entre les mains de la Ville de Paris et celles de l'État, est remis à la Ville de Paris, libérant la monarchie de toute responsabilité financière le concernant. Il faut savoir que la monarchie perd à ce moment-là de sa poigne dans les arènes du pouvoir. Le roi continue néanmoins de soutenir — de très près— l'Académie et ses activités, et plus encore lorsque la gestion de l'établissement est difficile, comme en 1780⁶⁷. François Gossec, compositeur de la fin du XVIII^e, raconte dans ses mémoires (Gossec 1948) que : « Tout ce qui intéresse la gloire d'une Nation, tout ce qui peut augmenter la splendeur d'une capitale, tout ce qui tient à la culture et aux progrès des Arts, tout cela est digne des regards du Gouvernement, de ses encouragements et de sa protection », et ajoute, en parlant cette fois spécifiquement de l'Opéra de Paris, qui « dès sa naissance jouit de ces avantages », parce que créé « par les talents et créé pour eux par un grand Roi, distingué de tous les autres théâtres comme spectacle national, honoré du titre d'Académie royale qui lui rappelle sans cesse l'époque flatteuse de son origine, il semblait devoir toujours prospérer à l'ombre de la protection qui le tira du néant » (Agid & Tarondeau 2006:16). L'arrêt du 17 mars 1780 dit aussi que :

« Persuadée d'ailleurs que l'État doit trouver dans ses fonds propres de quoi pourvoir à toutes ses dépenses ; Sa Majesté a désiré qu'on s'occupât des moyens d'établir cette balance, sans

⁶⁷ Un arrêt du 17 mars 1780 prend acte des raisons l'y poussant : « Le Roi s'étant fait représenter le résultat des comptes de l'Académie royale de Musique, depuis que le Privilège et l'Administration en ont été rendus au Corps de sa bonne Ville de Paris, Sa Majesté a vu avec peine que la dépense excédait de beaucoup la recette ; et considérant que le produit des octrois qu'Elle a bien voulu accorder à cette Ville, sont payés indistinctement par tous habitants, et destinés à des dépenses nécessaires ou d'une utilité générale ; Sa Majesté ne saurait approuver qu'une partie de ce produit serve à subvenir aux frais des amusements de la classe la plus aisée » (Agid & Tarondeau 2006:16).

nuire cependant, par une économie mal entendue, à l'éclat d'un spectacle qui, en contribuant à l'embellissement et aux plaisirs de la capitale, y attire les étrangers et dont le succès intéresse encore le progrès des arts et la perfection du goût et de l'industrie » (Agid & Tarondeau 2006:16-17).

Ces quelques lignes nous paraissent singulièrement actuelles. L'arrêt précise encore que c'est pour « remplir les vues de Sa Majesté qu'il lui a été proposé un plan pour réunir le service et les dépenses des spectacles de la Cour avec le service de l'Opéra », cette mutualisation, comme nous pourrions la qualifier aujourd'hui, avait été faite dans l'objectif d'éviter « un double emploi très dispendieux, d'habits, de décorations et de magasins » (Agid & Tarondeau 2006 : 16-17).

Contrôle et souci d'économie par la mutualisation sont déjà au menu. Le champ institutionnel continue de s'élargir avec Louis XVI, qui crée, par un arrêt du Conseil d'État du 3 janvier 1784, l'École royale de chant et de déclamation, qui devint pour partie le Conservatoire national d'art dramatique, l'autre se fondant dans le Conservatoire national supérieur de musique de Paris. On compte une quarantaine de salles en province à la fin de l'Ancien Régime. À l'amphithéâtre grec s'opposent l'ornemental et les loges d'une salle-spectacle : le Grand Théâtre de Bordeaux (1780), celui de Metz (1751), puis de Lyon (1754), en remplacement de la salle édifée en 1713 et incendiée en 1722, et d'autres encore. Est créée à Montpellier, en 1721, l'Académie de musique. Le Capitole de Toulouse voit ainsi le jour (1737), ainsi que les théâtres de Marseille, Strasbourg, Rennes et Lille.

L'engouement dans les villes pour l'opéra est certain et l'éclatement du rôle hégémonique se fait sentir au moment où de nombreuses villes se dotent d'un établissement capable d'accueillir ce spectacle à la mode. Une concurrence s'établit entre les villes de province et Paris, où s'installent les bons chanteurs et acteurs en recherche de consécration. Le champ se mercantilise au moment de la chute de la monarchie avec les musiciens qui vendent leur travail à des clients assez riches et assez nombreux pour acheter leurs spectacles, et même si les salles

de concert supplantent les salons privés des cours. L'État républicain se substitue à l'État monarchique ou impérial, devant les problèmes socioéconomiques que vivent les organisations culturelles, et devient à son tour mécène (Chabert 2001).

La Révolution ne rompt pas pour autant les liens entre arts de la scène et pouvoir central : elle fait apparaître un État local, avec des officiers sur le terrain dont ils sont issus, rompant avec le modèle de gestion précédent⁶⁸. Tout se débat désormais localement⁶⁹, avant d'être transmis à Paris. Les municipalités sont de plus en plus sollicitées, notamment pour prendre à leur charge (après le dépouillement des biens appartenant au clergé) les anciens établissements charitables et pour réorganiser l'assistance aux démunis (Rosanvallon 1990:142). Quant aux bâtiments qui présentent le spectacle d'opéra, ils restent à la charge de la ville, mais sont moins indépendants qu'auparavant, d'autant que l'aide de l'État sera désormais accompagnée de cahiers des charges. En dehors de Paris, les villes ont depuis le XVIIIe siècle la responsabilité de leurs théâtres lyriques de leur édification au choix de la personne privée à qui elles en confieront la gestion.

II. 4. 2. La théâtromanie, les villes de province et l'opéra

II. 4. 2. 1. Un secteur en plein essor : la ville et ses divertissements

Les théâtres municipaux que sont les Opéras servent pendant la Révolution, à Montpellier comme ailleurs, de lieux de réunion ou de manifestations politiques. En 1791 est décrétée la liberté des théâtres. En 1792, le Muséum central des arts voit le jour avec pour mission de présenter, dans la grande galerie du Louvre, les

⁶⁸ On gérait les choses de façon patrimoniale et les affaires étaient réglées dans le tribunal.

⁶⁹ Ce déplacement des pouvoirs aura, pensons-nous, une incidence sur les opéras ou le projet d'en construire qui fera son chemin jusqu'à la régie directe que connaissent encore beaucoup d'opéras en France aujourd'hui. La régie les lie de très près à la dynamique des débats politiques, ce que tente, entre autres, de corriger l'introduction de conseils d'administration dans les opéras et qui oblige de fait un changement de cadre juridique conséquent.

apports provenant des confiscations révolutionnaires. En 1794, en réponse à une période d'anarchie et de faillites dans les théâtres, la censure est rétablie.

Le Grand Théâtre de Bordeaux, aujourd'hui siège de l'Opéra national de Bordeaux, est une commande du gouverneur de Guyenne. Ce théâtre à l'italienne de 1770 places, qui inspirera Charles Garnier, est édifié par Victor Louis, un architecte parisien qui arrive à Bordeaux en 1783, une ville luxueuse et prospère, devenue métropole par la volonté des intendants Boucher et Tourny, éprise de théâtre, et « dont l'urbanisme cohérent traduit le souci d'embellissement urbain cher à la philosophie des Lumières » (Taillard 2001 : 10). L'heure est à la construction d'une salle de théâtre en dur que la municipalité s'apprête à satisfaire, pour éviter les désordres publics, en fournissant des amusements pouvant le détourner des affaires politiques⁷⁰ et répondre à la demande pressante des citoyens et à la concurrence, sachant que le théâtre concourt à la beauté et au prestige de la ville :

« Bordeaux ne peut pas rester à la traîne en un temps où Avignon dispose d'une bonne salle depuis 1734, où Lyon se targue du théâtre dont Soufflot vient de la doter, tout comme Montpellier où le gouverneur Richelieu a fait réaliser par Maréchal une salle de spectacle avec théâtre et salle de concert, véritable "avant-projet" de celle qu'il va promouvoir à Bordeaux » (Taillard 2001 : 12).

La politique d'embellissement urbain avait déjà donné du souffle et transformé la ville médiévale bordelaise avec places royales, allées et jardins, à laquelle on voulut voir s'ajouter un théâtre. La théâtromanie serait aussi « l'une des composantes majeures de l'esprit des Lumières » (Taillard 2001 : 12-13). Ce théâtre de style néo-classique, érigé à la suite de théâtres en quelque sorte temporaires, construits dans l'attente d'une décision de la ville pour un bâtiment

⁷⁰ Ce que disait Tourny (Taillard 2001 : 13).

plus imposant, venait répondre à la demande des Bordelais, épris de théâtre, qui souhaitent cependant avoir, « comme à Lyon et Montpellier », une salle de spectacle digne de la grandeur nouvelle de leur ville (Croizier 2001).

Passant par-delà la riche histoire du Grand Théâtre de Bordeaux, nous dirons pour servir le jeu que, dès le départ, il y est question de rivalité, de légitimité des pouvoirs, d'autorité ambiguë, et de relations imprécises typiques du fonctionnement de l'Ancien Régime. Il y est de même question de discussions autour de l'entretien du patrimoine, du pouvoir des actionnaires et de celui des bourgeois contre le pouvoir central policier et financier, de pouvoirs qui s'annulent dans la confrontation, de financement et de valorisation symbolique ici du pouvoir des gouverneurs, là du pouvoir municipal, de l'origine parisienne ou locale de l'architecte et des sculpteurs, des agitations et risques de faillite en périodes politiques difficiles ou répressives. Sur le plan purement théâtral, on critique et discute autour de la forme et de la décoration à donner à ces structures, qu'on veuille ou non en faire des vaux halls anglais, des jeux de paume, jusqu'à l'ouverture de ce « temple des muses » de 1500 places (qui ne désemplit pas⁷¹), avec ses espaces réservés aux grands noms des Affaires et ses boutiques louées à des commerçants. Tout y est pour faire de ce « complexe de loisirs avant la lettre »⁷², novateur aussi sur les plans technique et scénique, l'élément fondamental d'un nouveau quartier qui s'organise autour de lui (Taillard 2001).

Pendant le Second Empire, plusieurs chantiers transforment quelque peu le théâtre et le mettent aux goûts du jour de la société pour y accueillir bals, parades militaires et soirées masquées. Nous voulons ainsi répondre à la grande bourgeoisie libérale du XIXe, qui veut goûter aux privilèges de la noblesse légitimiste qui résiste en usant de stratégies et procédés relationnels tels que la mise en place de clubs au recrutement très sélectif. Peintures, architecture et décors se transforment au gré des symboles et des discours que l'on veut exprimer

⁷¹ Un public « limité par les conventions sociales et par l'argent » (Taillard 2001 : 58).

⁷² Salle de spectacle, mais aussi salles de répétition, bibliothèque, magasins pour accessoires, logements loués à des particuliers, galerie d'été, restaurant, etc.

et montrer comme étant l'ordre social réel ou idéalisé. Rien n'est laissé au hasard, même si tout n'est pas contrôlé.

En 1806, un décret institue un système hiérarchisé et contrôlé qui départage les théâtres de province selon deux catégories : les théâtres « stationnaires » et les troupes ambulantes. Les directeurs sont nommés par le ministre de l'Intérieur et les grandes villes sont autorisées à avoir deux théâtres : le principal pour le lyrique, l'autre pour les autres répertoires⁷³. Les troupes se multiplient, mais beaucoup de théâtres font faillite. Hormis trois ou quatre grandes villes, dont Montpellier et Bordeaux (*voir* Partie 3), qui au XIX siècle, accueillent déjà les artistes (ballet, opéra, concert) les plus célèbres à l'échelle internationale, la plupart des troupes sédentaires entrent dans une période de crise⁷⁴.

Il est à rappeler que, pendant tout le XIXe siècle, le métier de comédien, dont le caractère aliénant du travail physique n'est pas vu d'un très bon œil, est toujours jugé indigne d'une carrière, surtout pour les enfants de bonne famille. Le prestige de la France donné à voir au travers de l'Opéra, et l'origine beaux-arts de certaines activités artistiques a su quelque peu protéger les chanteurs, musiciens et peintres des maisons d'opéra, du moins ceux « passés par Paris », de même que les artisans de décors, dont les trouvailles spectaculaires devaient voiler l'effort physique qui se cachait derrière, quand ce travail n'était pas fait, d'emblée, par les marins et autres manœuvres capables de manipuler poids lourds, cordes et nœuds que l'on voit toujours sur les plateaux dénudés de certains vieux théâtres d'opéra.

L'actuel Opéra national de Montpellier rappelle, dans l'historique de son théâtre, qu'à partir de 1850, « s'impose la notion d'artistes en représentation, des "stars" parisiennes paraissant lors des soirées de gala parmi les membres de la troupe permanente ». L'Opéra est la première salle de spectacle à être créée à

⁷³ URL : http://www.rof.fr/documentation/documentation/histoire_opera.html. [Consulté le 28 août 2010].

⁷⁴ Une idée, qui fait écho à la situation des opéras nationaux de région d'aujourd'hui, est lancée par Louis Maillot, chanteur, compositeur et critique musical, qui milite pour la création de théâtres impériaux dans chaque chef-lieu avec un financement assuré pour 2/3 par les villes et 1/3 par l'État (Lamberger 2001).

Montpellier. Situé sur la place de la Comédie, le théâtre à l'italienne, signé par Cassien-Bernard, l'élève de l'architecte du Palais Garnier, à Paris, est caractéristique de l'art architectural romantique⁷⁵. Les commissaires de police interviennent régulièrement à l'Opéra de Montpellier, où la salle sert pour les opéras, les conférences, les soirées caritatives, les combats de boxe et les spectacles de magie, pour cause d'incidents en tout genre (fauteuils brisés, bagarres, strapontins arrachés...)⁷⁶.

« Baladez-vous dans l'exposition et lisez les actes de police : « les Capitouls condamnent à la prison des spectatrices qui ont mis un peu de désordre dans une représentation parce qu'elles ont sifflé ». Et au XIXe, il y a avait quelque chose qui s'appelait la « règle des trois débuts », où les chanteurs de la troupe devaient faire trois débuts, c'est-à-dire trois rôles différents et c'est le public qui choisissait. C'est une espèce de... et ça tournait toujours au vinaigre ! C'est-à-dire que, tout le XIXe, on a joué avec la police dans le théâtre ! On donnait la programmation l'avant-veille au préfet et le préfet décidait de l'effectif de police, à déléguer au théâtre, pour assurer la paix des représentations. »

Ironie du sort, on ne joue dans ce théâtre ancré au cœur de la ville, socialement et géographiquement⁷⁷, que des œuvres italiennes, ou presque, et aucun opéra allemand et ce, jusqu'à la fin des années 1890. Le contenu, vitrine de la posture politique de l'État, y est savamment contrôlé. Nous prenons pour exemple le refus d'accueillir à Paris les opéras wagnériens, qui émergent à cette époque : c'est donc la province⁷⁸ qui reçoit. La province contestataire⁷⁹ se plaint, et ce, dès le

⁷⁵ Aujourd'hui Opéra national, la structure fait même mention sur son site internet (<http://www.opera-montpellier.com>) : « L'élévation de marbres et de lumières a en effet tout du palais Garnier, et constitue par là même un lieu de spectacle et de paraître ».

⁷⁶ Site internet de l'Opéra de Montpellier : <http://www.opera-montpellier.com>.

⁷⁷ Le théâtre de Montpellier brûle complètement dans un incendie en avril 1881. On construit un théâtre provisoire, en bois, mais luxueux, avant de lancer un concours pour la construction du nouveau bâtiment, actuel Opéra Comédie, un théâtre à l'italienne de 1200 places qui sera inauguré le 14 juillet 1884.

⁷⁸ *Lohengrin* (Nice, 1881), *Le Vaisseau Fantôme* (Lille, 1893), *Les Maîtres Chanteurs* (Lyon, 1896), *Tristan & Isolde* (Aix-les-Bains, 1897), *Siegfried* (Rouen, 1900).

⁷⁹ L'Opéra national de Montpellier en rappelle les premières heures, mouvementées : « Rien n'a réellement changé dans l'organisation de la salle de spectacles. Un cahier des charges très élaboré stipule les devoirs de chacun et règle la vie lyrique. Ainsi, dès 1899, les femmes doivent laisser leur chapeau au vestiaire, pour ne pas entraver la visibilité des autres spectateurs ! Les commissaires de police interviennent fréquemment pour faire évacuer les lieux à la suite d'incidents en tous genres (fauteuils brisés, bagarres, strapontins arrachés...). La salle sert par ailleurs à des manifestations aussi variées que l'opéra, les conférences, les soirées charitables, mais aussi les combats de boxe ou les spectacles de magie. » URL : <http://www.opera->

XIXe, du manque d'intérêt de l'État, alors que la France entière subventionne les six théâtres parisiens. On sonne aussi l'alarme pour dénoncer la situation dite catastrophique des théâtres que l'on attribue « aussi bien aux cachets des vedettes et au luxe des décors de l'opéra, qu'au prix bon marché de l'entrée qui ne permet aux directeurs de ne monter que des œuvres mineures, et qui pousse le public à se rendre à Paris parce qu'il ne supporte plus la médiocrité des spectacles de province »⁸⁰. La concurrence avec Paris se fait de moins en moins sur des rapports de pouvoir liés aux concessions et de plus en plus sur des critères de qualité.

II. 4. 2. 2. Subventions au mérite et exigence de démocratisation

Les principes pédagogiques révolutionnaires s'institutionnalisent peu à peu et des cahiers des charges (Saint-Cyr 2005 : 144) précis sont établis par les autorités et imposent aux directeurs-entrepreneurs « la mise en œuvre des moyens susceptibles d'attirer dans les salles les citoyens qui en sont écartés » (Saint-Cyr 2005:147). Les tarifs réduits en faveur des démunis pour les représentations du dimanche, qualifiées de « populaires », sont mis en place en 1848. Les « gratuites », instaurées par Louis XIV, continuent d'être proposées à l'occasion des événements nationaux. Le Second Empire maintiendra les systèmes des « gratuites » et des « populaires ».

L'exigence de démocratisation s'affirme sous la IIIe république, qui institue l'éducation des masses et veut ouvrir aux pauvres gens les portes de la culture « réservées aux élites » (Saint-Cyr 2005:150). Le discours pédagogique, empreint d'une volonté de « donner l'art au peuple », est soutenu par des mairies radicales et socialistes qui ont la volonté de réformer le théâtre et multiplient les représentations gratuites ou à prix réduit conjointement à la « mise en régie du

montpellier.com. À Toulouse, la vie lyrique est loin d'être plus calme. Une exposition, présentée au Théâtre du Capitole, en mai 2011, nous permettait de le lire.

⁸⁰ Réunion des opéras de France.

théâtre municipal, étendant à ce domaine la socialisation des services municipaux » (Poirrier 1996 : 86)⁸¹. En 1829, alors que 150 villes ont leurs spectacles d'opéra ou de vaudeville, François-Joseph Fétis, historien de la musique, propose une « décentralisation lyrique » pour compenser le fait que l'Académie de Paris ne peut présenter qu'un nombre réduit d'œuvres⁸². On prévoit donc la création de trois ouvrages nouveaux par an, par ville. Le répertoire est adapté pour faire plaisir... et éduquer. Malgré ce que peuvent nous faire croire les chiffres, il s'agit le plus souvent de petits ouvrages en un acte, et non pas ce que l'on pourrait de nos jours appeler une création vivante⁸³. Les villes de Lyon, Marseille, Bordeaux, Rouen, Toulouse et Lille sont choisies pour cette action devant combler un manque résultant du monopole parisien. Une ordonnance de 1824 précise que les villes doivent mettre une salle à disposition du théâtre, et éventuellement une subvention⁸⁴.

La III^e république donnera en effet à un certain nombre d'établissements culturels des modes d'organisation et de fonctionnement juridiquement définis. Quelques-uns sont érigés en établissements publics. D'autres reçoivent des aides. En 1854, une nouvelle législation désigne comme éligibles à recevoir de l'aide de l'État ou de la Commune les théâtres jugés « dignes d'encouragement », selon des critères de popularité et au gré de la pression de l'opinion publique, seuls « capables de justifier la subvention publique » (Audon & Urfalino 1990)⁸⁵. Le thème de la

⁸¹ « [...] dans un contexte où l'autonomie politique de la capitale est niée, l'intervention municipale est également pour les élus parisiens, un moyen d'affirmer leur ambition de souveraineté » (Poirrier 1996 :86).

⁸² *Idem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ La Restauration et la monarchie de Juillet maintiendront le système impérial et n'apporteront pas de modifications fondamentales à l'organisation des établissements publics. On note toutefois le rattachement, par ordonnance du 20 décembre 1826, des écoles de musiques de Lille et de Toulouse au Conservatoire de musique et de déclamation (ouvert en 1784), et le transfert, par les ordonnances du 25 janvier et 15 mai 1831, de la gestion de l'Opéra, sous forme de régie intéressée, à un directeur nommé par le ministre de l'Intérieur. L'exploitation de l'Opéra est ainsi concédée à un directeur-entrepreneur, selon le terme utilisé dans le cahier des charges de 1831 (Agid & Tarondeau 2006:31).

⁸⁵ « En effet, porté par les républicains et les radicaux, le discours sur la démocratisation ne fait pas l'unanimité à l'extrême gauche ; bien des socialistes considèrent la question sociale comme prioritaire et assimilent la politique culturelle aux plaisirs de la société bourgeoise. De fait, c'est bien souvent par la question de la gestion du théâtre municipal que les socialistes viendront progressivement à ces problématiques entre 1890 et 1910 » (Poirrier 1996 : 86).

démocratisation intègre l'ensemble du dispositif discursif de la gauche française pendant l'Entre-deux-guerres, favorisé par la nouvelle stratégie du Parti Communiste Français qui vise la « réappropriation de l'héritage culturel national par le parti et l'abandon d'une culture prolétarienne spécifique par le Front populaire » (Poirrier 1996 : 86). Les années qui suivent conservent le discours sur le prestige des villes, qui encaisse néanmoins le coup de la réalité économique⁸⁶. Philippe Poirrier écrit que dans bien des villes, « la volonté d'attirer des touristes permet aux municipalités de valoriser leurs investissements dans les institutions patrimoniales et l'aide accordée aux fêtes et aux premiers festivals » (Poirrier 1996 : 86).

En toile de fond se jouent le développement de l'imprimerie, et, à la fin du XVIII^e siècle, d'innovations accompagnées par des événements majeurs : la publication d'Adam Smith, la Déclaration d'indépendance des États-Unis, la croissance de la mobilité des personnes et des biens, la décision de l'Europe d'introduire le système métrique, de rationaliser le droit et l'architecture, et d'uniformiser les transports, les marchés, la guerre, nourrissant cette idée que la raison serait « l'agent d'universalisation des Lumières et de la disparition des particularismes » (Warnier 2004 : 32)⁸⁷.

Les techniques mises en œuvre pendant la révolution industrielle sont organisées, enrichies par l'arrivée de l'électricité et de la radio. La mobilisation des ressources de la publicité (1840) abaisse le prix de vente et fait augmenter les tirages, contribuant ainsi à la popularisation de la presse jusque-là réservée aux élites lettrées. Stimulés quelques années plus tard par l'apparition de machines destinées à la fabrication industrielle du papier à partir du bois et, au milieu des années 1860, avec la mise en œuvre d'imprimantes rotatives qui permettent d'accroître

⁸⁶ Pendant la guerre 1914-1918, le nombre de représentations diminue de moitié et après l'armistice de 1918, ne restent pour ainsi dire que des opérettes (90 % de la programmation), ce qui vaut au théâtre des critiques, dont celle de la Gazette Théâtrale qui parle de sa « décadence », un mot que l'on retrouve souvent associé aux théâtres de province tout au long de leur histoire, jusqu'à tout récemment.

⁸⁷ Ces décideurs européens sont aidés par la révolution industrielle, mais dépassés par la « capacité de l'industrie à se diversifier et des communautés locales à préserver leur quant-à-soi » (Warnier 2004: 32).

considérablement la production, les journaux deviennent des entreprises importantes professionnalisées (Warnier 2003:34). Toutes ces innovations supportant un système de visibilité médiatique auront eu presque dès le départ un impact et sur le genre « opéra » et sur l'institution, son fonctionnement et sa notoriété. L'électricité et le pétrole ont permis le développement de moyens de transport et les amoureux de l'opéra qui en ont les moyens commencent à traverser frontières et océans pour aller entendre telle voix et voir telle production.

En 1928, l'Opéra de Paris est déjà plongé dans une mer d'offre culturelle et de nouvelles distractions populaires : théâtres 26,8 %, cinémas, 23,9 %, music-halls et concerts, 17,9 %. « Cinéma, voiture, avion, paquebot et télégraphe naissent ensemble comme objets fétiches de la science et de la société bourgeoise triomphantes » (Warnier 2003:36). Le 14 janvier 1939 est votée la loi instituant la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (RTLN), qui prévoit « un appréciable effort en faveur des théâtres lyriques de province »⁸⁸.

II. 4. 3. L'État français et le paysage lyrique

II. 4. 3. 1. Politique culturelle, municipalisation et développement local

Après la Seconde Guerre mondiale, les théâtres lyriques sont asphyxiés par le manque de moyens, les municipalités se révèlent incapables de faire face à la totalité de leurs besoins financiers et l'État se montre peu soucieux des difficultés rencontrées par l'art lyrique de province. On parle déjà de la fin de l'art lyrique en France. Seuls dix théâtres emploient encore un personnel artistique permanent. L'environnement économique n'est plus uniquement composé de mécènes.

⁸⁸ URL : <http://www.rof.fr/>.

Alors qu'avant 1950, les propriétaires sont les collectivités publiques, le mécénat de grande famille, et les cercles d'abonnés. À partir de 1950, la direction est encore issue du terrain en voie de se professionnaliser, de faire de longues études correspondantes et de s'entourer à son tour de professionnels de plus en plus spécialisés (Tobelem 2005:19).

Dans le secteur musical, entre 1945 et 1970, les industries culturelles mènent le jeu. C'est au moment où la radio a déclaré avoir du mal à financer ces orchestres, que s'est posée la question de les organiser autrement⁸⁹. C'est d'ailleurs dans les années 1960 que l'ORTF (Office de radiodiffusion télévision française) se défait des orchestres de ses antennes en région pour les fusionner avec ceux des opéras (exception : Lyon, qui a deux formations symphoniques permanentes), créant le paysage symphonique actuel. Les théâtres dissolvent leur troupe et favorisent l'accueil d'artistes invités, ce qui a pour effet de réduire le nombre (possible et avéré) de représentations. Les orchestres alternent désormais entre opéras et concerts et cette séparation va, dans certains cas, en s'accroissant⁹⁰, dans le même sens de celle entre création musicale contemporaine et opéra, comme nous le disions plus tôt. Le choc pétrolier de 1973-1974 provoque une crise de l'emploi et un climat de rigueur en Europe qui ne feront pas reculer cette mutation.

Avec l'intensification des flux mondiaux de capitaux, de l'étendue des nouvelles technologies, des marchandises disponibles et des médias (Warnier 2003:39), les échanges sont désormais planétaires et personne ne leur échappe. Sont de fait mises en concurrence, à l'échelle mondiale, « toutes les entreprises qui produisent des biens culturels : disques, films, programmes, journaux, livres, supports et équipements de toute sorte, mais aussi alimentation, restauration rapide, soins de santé, tourisme, éducation » (Warnier 2003:41).

⁸⁹ Entretien avec Dominique Ponsard, décembre 2009.

⁹⁰ M. Kaprielan, <http://www.resmusica.com/2007/12/02/iii-des-organisations-tres-individualisees/> [consulté le 8 novembre 2009].

L'opéra fut quelque peu mis à l'écart de cette ouverture, puisque ce n'est que très récemment que ce dernier a vu le jour, encore qu'il fût placé sous la domination directe des pouvoirs publics (Pedler 2003:20-21).

« Les actions municipales, après 1945, s'inscrivent cependant dans la continuité avec l'Entre-deux-guerres. Ainsi, dans les grandes villes de province, le théâtre lyrique demeure souvent au centre de la ville culturelle locale et bénéficie de la sollicitude financière des municipalités. Mais si le rayonnement culturel de la cité constitue toujours un des facteurs explicites de légitimité de l'intervention municipale, c'est le paradigme de la démocratisation culturelle qui apparaît alors comme le principal fondement des politiques culturelles publiques » (Poirrier 1996 : 86).

Néanmoins, nous rappelle Emmanuel Pedler : « le contrôle croissant des institutions publiques [...] n'a pas réussi à renouveler l'opéra »⁹¹, nous en serions à présent réduits « à aménager la rencontre improbable entre un répertoire ancien et des fractions sociales qui lui sont souvent radicalement étrangères » (Pedler 2003 : 22).

En 1978, Augustin Girard affirmait, non sans froisser les partisans de l'éducation populaire, que « le progrès de la démocratisation et de la décentralisation [était] en train de se réaliser avec beaucoup plus d'ampleur par les produits industriels accessibles sur le marché qu'avec les produits subventionnés par la puissance publique »⁹². Emmanuel Wallon (2002), dans son analyse sur l'action culturelle à l'ère de l'accessibilité aux œuvres, pousse plus avant cette réflexion en déclarant

⁹¹ Emmanuel Pedler écrit : « Durant une bonne partie du XXe, l'univers politique a exercé une influence directe –jamais pas toujours avouée– sur l'évolution des théâtres lyriques, régulant parfois dans la position des seconds rôles les commanditaires de fait de l'opéra– qu'il s'agisse des groupes d'abonnés ou des entrepreneurs bourgeois qui assumaient la direction des institutions lyriques. Néanmoins, ce mouvement ne s'est pas accompagné d'une diversification progressive des œuvres produites, au contraire (Pedler 2003 : 20-21).

⁹² Girard, Augustin. « Industries culturelles », *Futuribles*, n° 17, 1978, pp. 597- 605.

que « sur le plan technique, c'est l'industrie qui parvient le mieux à faciliter l'accès de chacun à des contenus qu'elle dispense sur des supports multiples » (Saint-Cyr 2005:177).

Les années 1960, qui favorisent les jeunes, introduisent, par le conflit entre la Fédération nationale des centres culturels communaux qui propose une alternative au modèle proposé par Malraux et le ministère des Affaires culturelles, la « tension entre une acceptation élitiste et une acceptation populaire de la culture ouverte aux courants issus de l'éducation populaire » (Poirrier 1996 : 87). La loi-programme de 1961 mobilise des crédits en faveur de l'équipement social et culturel et sert à l'édification de maisons de jeunes, de centres dramatiques nationaux, de maisons de la culture, de bibliothèques, etc., bien qu'elle suscite des critiques de la part de ceux qui y voient une vision paternaliste à l'œuvre.

Les initiatives favorisent les villes et laissent quelque peu en arrière-plan le milieu rural et les banlieues forcés à se déplacer dans les métropoles régionales pour prendre part aux activités proposées par les organisations culturelles mises sur pieds.

Dans les années 1960 et 1970, l'action culturelle et la décentralisation portées par d'autres idéaux prennent forme. La politisation de la chose culturelle au sein des municipalités vers la fin des années 1970, s'accompagne de discours portés par des structures partisans et de la structuration du culturel dans les organigrammes municipaux où l'institutionnalisation se généralise depuis les années 1960 (Poirrier 1996 : 88). La ville de Lyon, qui publiait dès 1977 un « Livre blanc sur la situation culturelle de la cité », issu d'une vaste consultation, le programme, cohérent efface l'animation au profit de la création (Poirrier 1996 : 88). Certains schémas de la politique culturelle traditionnelle sont en revanche mis en cause et le mouvement fait dire Augustin Girard à la fin des années 1970 « que le progrès de la démocratisation et de la décentralisation est en train de se réaliser avec beaucoup plus d'ampleur pour les produits industriels accessibles sur le marché qu'avec les produits subventionnés par la puissance publique (Saint-Cyr 2005:176-177).

« L'attention se porte alors sur la nécessaire séduction d'un auditoire adulte, captif, n'ayant encore jamais franchi les portes de l'opéra, orchestrée par les nouveaux services de communication ou des relations avec les publics dont la mission ne consiste pas seulement à le séduire ou à l'informer au moyen de campagnes de promotion plus attractives, mais également de l'éduquer » (Saint-Cyr 2005:183).

Les effets de la conjoncture économique se font sentir par la diminution du temps de travail, l'augmentation des salaires et une consommation frénétique dans toutes les couches de la population. Ce vent de prospérité, qui renforce une classe moyenne qui fera « les beaux jours d'une industrie culturelle dont la progression et l'emprise sur la culture savante inquiètent les héritiers de l'éducation populaire » (Saint-Cyr 2005:165), se traduit sur le plan de l'offre culturelle par le développement d'activités dans le temps du « non-travail », et par l'accès d'un plus grand nombre de divertissements qui ouvrent la voie au qualificatif de civilisation des loisirs pour la décennie à venir (Saint-Cyr 2005:165).

À Montpellier, la décennie 1980 s'ouvre avec l'arrivée de Georges Frêche, un socialiste élu en 1977 à la mairie de Montpellier, qui souhaite relancer la vie musicale de la ville, en commençant par la fondation de l'Orchestre de Montpellier, puis, quelques années plus tard, avec le Festival Montpellier Danse et le Festival de Radio France, emblématiques de la vie culturelle toujours actuelle de la ville. En 1983 est constitué un chœur professionnel. L'Opéra de Montpellier redevient un centre de création et de production lyrique sur une saison complète sous la direction générale d'Henri Maier, à partir de 1985. Le maire de Montpellier, George Frêche, porté par les lois de décentralisation de 1982-1983 qui affirment la légitimité des élus dans le paysage politique français, « décide d'importer acteurs et structures culturels qui font défaut à la cité » à un moment où « l'impact économique supposé et le prestige culturel octroyé ainsi à la ville

sont désormais clairement revendiqués par des élus qui se font décideurs dans un contexte de valorisation du développement local ☐ (Poirrier 1996 : 89)⁹³.

La décennie 1980 est aussi celle du développement de la période « visiteurs », avec une segmentation accrue des politiques de publics et la mise en place de stratégies touristiques qui prennent le pas sur la notion de « publics non familiers » à la carte depuis l'après-guerre. Les théâtres programment ensuite des opéras pour enfants : Lyon, de 1976 à 1981 en a programmé six. L'Opéra de Paris va également dans ce sens dans les années 1980 et crée, en 1983, un service d'animation et jeune public en son sein. L'offre d'activité crée aussitôt la demande. La constitution des dossiers pour les enseignants qui demandent à être inscrits, submerge les responsables des services de relations publiques qui « s'aperçoivent peu à peu, dit Sylvie Saint-Cyr, de la nécessité de structurer leur action », pendant que les listes s'empilent sur les bureaux des DRAC et des services municipaux (Saint-Cyr 2005:210).

« La construction de nouvelles salles susceptibles de convertir les populations exclues de l'opéra, dit Saint-Cyr en faisant référence à la Bastille, est une autre façon pour ces vicaires du lyrique de justifier leur foi en absolvant leurs péchés de jeunesse » (Saint-Cyr 2005:169)⁹⁴.

Les années 1980 sont précisément portées, au ministère de la Culture, par l'idée de l'art comme force d'innovation sociale avec un Jack Lang qui souhaite donner

⁹³ « En 1989, il défend explicitement ce souci de l'excellence culturelle et les fondements instrumentaux de cette politique : « Notre conception se résume par cette formule : Montpellier technopole. [...] La première fonction de la culture se rapporte donc à la gratuité de la création et à la qualité de l'artiste. [...] La culture reste, en second lieu, une composante essentielle des visées d'une ville qui ambitionne de devenir une Eurocité ». Propos rapportés par Philippe Poirrier (1996 : 89).

⁹⁴ Saint-Cyr cite Maryvonne de Saint-Pulgent (1991: 179) : « Trop occupé à la réforme de ses institutions, empêtré dans les querelles de clochers, les rivalités et les disputes de pouvoir, succombant sans cesse aux « effets conjugués de la pulsion autodestructrice de ses syndicats et aux instincts rongeurs de la bureaucratie française », avant d'ajouter que l'opéra n'est jamais parvenu à franchir la troisième étape dictée par l'exigence de démocratisation, qui lui aurait permis, dans un contexte politique, juridique et financier assaini, d'aller à la rencontre des masses populaires ».

le « pouvoir aux créateurs ». Avec Jack Lang s'installera en revanche peu à peu l'idée que l'économie et la culture portent un même combat, et que la culture peut contribuer à la bataille que mène la France contre la crise économique et le chômage de masse. Une embellie budgétaire, la réforme de décentralisation concrétisée en 1982 et une politique culturelle qui entre dans une période de diversification et de développement marquent les années 1980, qui introduisent aussi les notions de spécialisation et de professionnalisation.

Le ministère de la Culture popularise la notion d'« entreprise culturelle » (Tobelem 2005 : 23)⁹⁵. Jack Lang oriente la dynamique, en plus de la création/diffusion, vers la formation, l'élargissement du public et le rayonnement culturel. Le rapport au public change et les politiques positionnent les villes en tant que porteuses d'une stratégie plus large de développement social.

Le territoire devient le lieu d'une culture de projets et perçu comme un espace symbolique de ressources, lui-même pensé comme ressource, facteur de démocratie culturelle et de démocratie tout court. Nous entrons dans l'ère du « *tout* culturel », « *des* cultures pour tous » et « *des* publics », une décennie festive, tel qu'est qualifiée la politique de Jack Lang, qui place en son centre la notion de médiation qui ne sera pas sans effet sur les Opéras au moment où se renforce le rôle des municipalités, des départements et des régions en matière de financement de la culture. Rien ne se passe vraiment, en revanche, en matière d'art lyrique, dans cette province qu'on oublie souvent à l'ombre des crises que vivent les scènes lyriques parisiennes.

Les lois de décentralisation administrative de 1982 et 1983, la décentralisation artistique ayant cours depuis longtemps, ne réservent pas de compétence particulière aux collectivités publiques en matière de spectacle vivant. Le

⁹⁵ Toutefois, si le musée est bel et bien une organisation, cela ne signifie pas pour autant qu'il puisse être assimilé à une entreprise peut être source de confusion, car l'objectif premier de l'entreprise est de dégager un bénéfice (ou surplus), distribué le cas échéant à des actionnaires » (Tobelem 2005 :23). Dans le cas des organisations culturelles, soutient Tobelem, même s'il y avait surplus, il serait reversé dans les activités de l'organisation ou encore à la tutelle, mais en aucun cas à des actionnaires, d'autant moins s'il est une organisation à but non lucratif. L'organisation culturelle a pour objectif des notions telles la connaissance, la délectation, le divertissement (Tobelem 2005: 25).

ministère incite certes les Régions à s'associer au financement des Opéras, les collectivités régionales, auxquelles vient d'être reconnue la compétence culturelle, ne soutenant qu'exceptionnellement les théâtres lyriques. Cette demande rendra nécessaire la régionalisation de ces maisons par des actions concrètes de rayonnement : une délocalisation de certains spectacles, parfois même la mise en place de collaborations entre différentes maisons d'une même région (mise en commun d'ateliers, notamment).

Les grandes orientations de la décentralisation et du théâtre public avaient choisi le théâtre, et pas l'art lyrique comme fer de lance de l'action culturelle, laissant derrière elles un lourd tribut qui se transforma en public vieillissant et en stagnation d'un répertoire déjà épuisé par l'expansion de l'industrie du disque (Saint-Cyr 2005:9)⁹⁶. Sylvie Saint-Cyr l'exprime de la façon suivante :

« Au regard des responsabilités générales énoncées par la constitution, l'État, la Région, le Département et la Commune sont donc également fondés à intervenir dans ce domaine. L'entrée de l'opéra dans la sphère publique, dans le giron de l'État et des collectivités territoriales, a eu pour effet de modifier de façon drastique les choix de programmation des anciens directeurs-entrepreneurs, qui étaient tenus de s'adapter, dans le respect des lois du marché imposées à tout art commercial, aux seuls goûts de leurs auditoires » (Saint-Cyr 2005:183).

François Mitterrand ne s'intéresse pas à la musique, et encore moins au lyrique, tel que le confirme Michel Fleuret (2004), directeur de la musique du ministère de la Culture d'alors, mais la période est aux grands travaux, visibles. Et ce travail, cet *opéra* de la place de la Bastille, aura, malgré les conflits, sorti l'art lyrique de

⁹⁶ « En 1969, le plan Landowski relança concrètement l'intérêt pour une politique de la musique, explique Robert Abirached, en préface du livre de Sylvie Saint-Cyr (2004 : 9), jusqu'à la mise en œuvre d'un projet d'opéra populaire à la Bastille, capable d'accueillir de grands concours de spectateurs à des prix considérés comme acceptables ».

ses palabres, pour reprendre l'expression de Michel Fleuret, et surtout redonné à la ville de Paris, et à la France, sa place dans le premier cercle du palmarès international des Opéras. C'est dans ce contexte que le projet de l'Opéra Bastille, un nouvel opéra « populaire » voit le jour, sous le regard inquiet de Soubie (1987) qui craint que ce grand projet ne nuise à la réalité déjà difficile des opéras en région (Audon & Urfalino 1990).

Le problème est de nouveau posé, pendant la décennie 1990 sur le constat d'une situation difficile vécue par les théâtres lyriques en région qui peinaient à se développer, « à sortir de leurs murs, à renouveler leur répertoire, à renouveler leur public, à moderniser leur approche de l'artistique », nous disait Dominique Ponsard, au moment où, à Paris, on préparait la construction d'un nouvel opéra Place de la Bastille qui jetait une lumière sur les réserves de publics pour le lyrique.⁹⁷ La rhétorique de la culture « pour tous » refait en effet surface au cours des années 1990, amincissement des ressources financières oblige. Ce renforcement de l'idée d'une nécessité de la partager doit servir à « retrouver une légitimité sociale à des dépenses qui peuvent paraître superflues par temps de crise économique aggravée » (Poirrier 1996 : 90). L'État abandonne peu à peu la politique de classement et développe son soutien aux projets artistiques forts.

Avec un retard avéré en ce sens sur les musées, les relations publiques des opéras prennent leur essor, spécialisées depuis peu dans l'accueil des groupes et des entreprises. Les activités de médiation se répandent dans les ateliers et les coulisses jusque-là réservés aux habitants des maisons ; on commence à recevoir des demandes des enseignants, des lycées ; les visites du théâtre sous la conduite de chefs machinistes qui s'improvisent animateurs et répétitions ouvertes se mettent en place. L'ouverture a pour limite la rigueur et la discipline du travail de production indispensable à la levée du rideau. On sensibilise donc les enfants, tout en cherchant à conserver une forme de mystère, aux métiers de l'opéra et à son esprit. Ces activités deviennent telles que des services entiers sont mis sur pieds

⁹⁷ Entretien avec Dominique Ponsard, décembre 2009.

pour les gérer et on procède, dans la décennie qui va suivre, à des embauches de personnels spécialisés. Philippe Poirrier ajoute que la mutation encouragée par l'État est acceptée par les édiles désormais acquis aux logiques marchandes (1996 : 89).

II. 4. 3. 2. Le plan Landowski et la place de l'art lyrique dans la politique culturelle française

Ce n'est qu'à partir des années 1970 que se défend sur la scène publique l'accès à la culture et parfois plus spécifiquement aux arts, accès que l'on considère dès lors comme étant un droit. Ce déplacement des enjeux — de la culture comme bien au droit à son accès — devenait nécessaire dans un monde de plus en plus défini par les aléas des échanges commerciaux et subordonné à la logique tentaculaire du libre marché. On commence à penser que la seule façon de pouvoir continuer à soutenir, même chez soi, la fonction critique et identitaire des créations artistiques est de réserver à ces dernières un cadre législatif approprié. Cette façon de faire devait aussi protéger la pluralité des cultures à l'échelle mondiale, dont l'imaginaire devenait de plus en plus confronté à ce qu'on dénommait l'homogénéisation et l'impérialisme de certains États et produits, même à l'intérieur de leur propre marché. C'est dire que l'internationalisation de la culture ne se pose pas qu'en regard des mécanismes d'exportation.

L'industrie, en se jouant des obstacles géographiques et économiques, peut se présenter en exemple pour le ministère, sans que ce dernier n'ait à renoncer à son vœu pieux. Cette brèche l'invite dès lors à un droit d'ingérence sur le marché des nouvelles technologies et du multimédia qui placera plus tard le ministère devant des choix cornéliens concernant la diffusion de l'art lyrique et son soutien (*voir* Partie 3). La culture est considérée parmi les droits et libertés dont la nation garantit le libre exercice par tous en protégeant l'initiative privée en la matière, sans plus. Ce concept, qui règne dans la plupart de pays occidentaux, dont l'Angleterre, est abandonné par la France en 1946, au profit du droit créance,

traduisant en droit positif la prescription de Rousseau de 1777⁹⁸, comme le donne à lire le préambule de la Constitution qui annonce que « la nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture », obligeant les pouvoirs publics à concevoir et mener une « politique culturelle volontariste » (Saint-Pulgent 2000). L'idée selon laquelle l'État est garant de la qualité et protecteur des structures contre les aléas des politiques électorales et locales y trouverait, pensons-nous, son ancrage.

« L'évolution de l'État républicain en France a amené à considérer que l'État, à travers un ministère spécifique, ou par l'intermédiaire des collectivités publiques, doit être institutionnellement impliqué dans le développement culturel, soit en étant maître d'œuvre de diverses formes de la création (et de plus en plus de la conservation des œuvres), soit en la soutenant par une politique de subventions publiques, soit encore en participant à sa promotion » (Wunenburger 1996).

Le ministère, qu'on dit « bricolé », répond à une revendication ancienne des milieux artistiques, nous dit Maryvonne de Saint-Pulgent (2009:12), et constitue la quatrième expérience de ministère autonome des arts. La première tentative date de la fin du Second Empire lorsque le gouvernement d'Émile Olivier transfère au nouveau ministère des Beaux-arts une partie des administrations culturelles alors rattachées à la Maison de l'Empereur ou à l'Intérieur, souhaitant ainsi « rompre le lien entre la propagande impériale et le soutien public aux arts et aux artistes et englober ceux-ci dans la “libéralisation” politique voulue par Napoléon III » (Saint-Pulgent 2009 : 13).

⁹⁸ « Puisque les beaux-arts doivent [...] servir de moyens pour accroître et assurer le bonheur des hommes, il est [...] nécessaire qu'ils pénètrent jusqu'à l'humble cabane du moindre citoyen; il faut que [ce] soit un des objets essentiels de l'administration de l'État ». Maryvonne de Saint-Fulgent (2000) dit ici que « mis à part l'emphase habituelle à la pensée des Lumières, c'est là que se situe la rupture idéologique avec le patronage fastueusement pratiqué depuis le XVI^e siècle par la monarchie française.

La III^e République rattachera les Beaux-arts à l'Instruction publique avant de le rétablir en 1881 au profit du journaliste Antonin Proust à qui on confie l'enseignement artistique à l'école. Ce geste ne sera pas sans créer une nostalgie durable, à son départ, chez les artistes « qui ne se satisfont pas de la demi-mesure consistant à instituer un sous-secrétariat d'État au ministère de l'Instruction publique » (Saint-Pulgent 2009 : 13).

Revendiqué ensuite dans les années trente par les partis de gauche, le ministère des Arts, devenu ministère de la Jeunesse, des Arts et des Lettres après la Deuxième Guerre mondiale, est gardé comme un sous-secrétariat d'État abrité par l'Éducation nationale, jusqu'au plaidoyer « Pour un ministère des Arts », publié dans *Les Cahiers de la République* en 1956. L'article en appelle à l'élévation du goût du public, à l'aide aux artistes et à la conservation du legs du passé. Il fait « grand bruit dans les milieux de l'art », où prévaut l'impression d'une « démission artistique » de la République, déjà diagnostiquée en 1955 par l'ancienne sous-directrice des Spectacles et de la Musique, Jeanne Laurent, dans *La République et les Beaux-arts* (Saint-Pulgent 2009 : 14). Deux ans plus tard, Georges Pompidou accepte de créer un « grand ministère de la Culture, un ministère qui donnerait une autre dimension à l'action de l'État », avec « le style et la grandeur qu'il faut », tentant de trancher avec ce qu'il qualifie de misérable sous-secrétariat d'État aux Beaux-arts.

La rupture n'est en revanche pas aussi tranchée que souhaitée, du moins avec le passé, d'autant que le « grand ministère » s'installe dans l'aile Valois du Palais-Royal affectée depuis 1871 aux services des Beaux-arts et de l'Architecture (Saint-Pulgent 2009 : 14). S'ensuit une décennie dite « antiacadémique », universaliste et portée par la croyance en la suffisance du « choc esthétique » pour élever les citoyens et les faire entrer dans un musée imaginaire. La guerre viendra interrompre le processus qui s'amorce et l'après-guerre n'en finira pas de nourrir l'envie d'un « remède » à la décadence et de solution pour l'élévation de la société

française⁹⁹. Créé par De Gaulle et Malraux en 1959, le ministère chargé des Affaires culturelles, héritier de trois siècles de politique des Beaux-arts, « a pour mission de rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent »¹⁰⁰.

La situation de la musique en France est dramatiquement simple : une quarantaine d'écoles de musique, un conservatoire supérieur créé en 1795, des institutions de diffusions symphoniques et lyriques asphyxiées par le manque de moyens, des communes sans volonté d'intervenir et un État sans politique musicale (Chabert 2001). La radio puis le disque amènent l'opéra dans les foyers. À cette époque, la politique des orchestres, quand elle n'est pas mise en place par les opéras eux-mêmes, l'est par la télévision.

C'est au début des années 1950 que les maires de Strasbourg, Mulhouse, Lyon, Nice, Marseille et Bordeaux, subissant la lourdeur sur leurs budgets des théâtres lyriques implantés dans leurs villes, réfléchissent ensemble à des économies possibles. Cette réflexion commune donne naissance, en 1964, à une entente intercommunale nommée *Réunion des théâtres lyriques municipaux de France* (RTLMF) ayant pour but la « défense et la promotion de l'art lyrique et chorégraphique sous toutes ses formes » (Statuts de 1964 de la RTLMF). La RTLMF, qui regroupe treize villes fondatrices, dont Lyon, Bordeaux, Nancy, Montpellier et Strasbourg, est créée en collaboration directe avec l'État qui subventionne à hauteur de 5 % ses membres (sauf Toulon, qui ne participe pas). Porte-parole des opéras municipaux auprès de l'État et outil de mise en place d'une décentralisation artistique, l'association devient rapidement un acteur majeur des politiques nationales en faveur de l'art lyrique.

⁹⁹ Le projet de Paul Camerlo, directeur de l'Opéra de Lyon en 1949, pour créer un public pour l'opéra en menant une politique de propagande chez les jeunes, les représentations scolaires devant servir d'initiation (Saint-Cyr 2005 :156) sont éloquentes.

¹⁰⁰ Décret du 24 juillet 1959 qui fixe les missions ministère des Affaires culturelles.

Les directions essaient de valoriser les maisons avec des programmes plus visibles. La légitimité de la production passe par son coût : « plus il est élevé, mieux c'est ! », nous disait Gérard Conde¹⁰¹. Cette réalité a donné lieu à une diminution de la production par an et des coûts de plus en plus élevés associés à leur esthétique. Nous sommes au ministère toujours à l'époque du « choc esthétique » et les citoyens doivent se déplacer eux-mêmes vers l'art.

Peu est fait de l'opéra, nous rappelle Sylvie Saint-Cyr, en précisant, non sans ironie, que les « espoirs d'évangélisation d'un art situé au sommet de l'Olympe auront fait perdre leur latin à tous ceux des mortels qui s'y seront risqués ». Option fatale, dit-elle encore, pour l'émancipation d'une discipline reléguée « aux placards à balais », jusqu'à ce que Marcel Landowski tente « avec brio et panache » de la régénérer (Saint-Cyr 2005:158). Car aux côtés du théâtre et des maisons de la culture, la musique reste, au ministère, une grande oubliée. Malraux, qui ne s'intéresse pas à la musique et range l'opéra dans le rôle du divertissement pour roi et concierges, pense la question théâtrale « plus urgente » (Abirached 1993:66), même si on lui reproche une carence de l'État en matière musicale. La séparation entre les théâtres, les orchestres et les chœurs vient de ce plan, ce qui change considérablement la façon de travailler, surtout pour les orchestres, peut-être, qui peuvent ainsi mener leurs saisons de concerts en parallèle des saisons lyriques.

L'orientation de Landowski choisit de « déployer en région des conservatoires, des orchestres et des théâtres lyriques, d'encourager l'action pédagogique des "Jeunesses musicales de France" et d'investir dans l'action musicale scolaire » (Saint-Pulgent 2009 : 71). Elle sera quelque peu déstabilisée en 1968 lorsque l'est la doctrine de démocratisation de Malraux, et lorsque la culture savante est disqualifiée au rang de culture bourgeoise bonne à promouvoir la violence symbolique, un revirement idéologique dont prend acte Duhamel qui introduit la

¹⁰¹ Entretien téléphonique, automne 2009.

notion de démocratie culturelle et oriente l'action publique vers le « développement culturel », par le cirque, le design, entre autres, et la « vie culturelle primaire », allant jusqu'à introduire l'idée du loisir comme « temps d'accomplissement », marquant de manière définitive sa prise de distance d'avec Malraux (Saint-Pulgent 2009 : 72). Entre temps, la Réunion des théâtres lyriques municipaux se cherche, et se transforme dans une conjoncture qui s'éloigne définitivement de celle qui l'a portée depuis 1950.

Antoine Bernard, conseiller d'État et directeur du cabinet de Malraux de 1965 à 1969, parle d'une réduction « comme peau de chagrin » de l'héritage légué par l'administration des Beaux-arts, le soutien de l'État se réduisant à de faibles subventions accordées au conservatoire national supérieur de musique de Paris, à quelques écoles nationales de musique en province ainsi qu'aux quatre associations symphoniques parisiennes, le soutien à l'opéra se réduisant, lui, aux deux théâtres parisiens réunis en 1939 au sein de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (Saint-Cyr 2005:159). La diffusion de l'opéra dans d'autres lieux n'a pas lieu et les initiatives créées par les opéras restent isolées. La fréquentation des théâtres de province est à son plus bas et la chambre syndicale des directeurs de théâtres en France interpelle les pouvoirs publics et propose « d'exalter l'expression de l'art lyrique en le réimplantant comme un grand service de la culture populaire », en quelque sorte vainement puisqu'on y répond en concluant qu'aucune action décisive, contrairement aux autres domaines artistiques, n'a été prise, trouvant pour excuse, la réforme alors à l'étude de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (Ancelin et Pistone 1987:422).

L'art lyrique reste cependant sous la tutelle du bureau des théâtres jusqu'en 1969, année où Landowski, nommé en 1966 à la tête du service de la musique au sein de la direction générale des Arts et Lettres, publie son « Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises » qui prévoit de systématiser l'apprentissage de la musique et la répartition sur tout le territoire de conservatoires, d'école d'orchestres et de théâtres lyriques. Il y parle de la musique comme d'un art de participation et écrit que les moyens audiovisuels ayant bouleversé toutes les habitudes d'écoute de la musique. L'arrivée de ces

moyens aurait profondément transformé la vie musicale (Landowski 1979), justifiant ainsi le fait de s'y attarder. Avec l'arrivée de Landowski, débute la politique volontariste de l'État. Des budgets sont dès lors alloués à la RTLMF. Pour en être membre, un certain nombre de critères doivent être respectés : professionnalisation et permanence des masses artistiques, personnel technique permanent et un dispositif technique complet, nombre minimum de productions, créations, etc., qui distinguent les petits des grands opéras. Les villes qui ne remplissent pas ces critères siègent à titre consultatif. L'État devient indissociable de l'adhésion à la RTLMF, devenue juge, organe délibérant et passage obligé pour l'attribution de subventions.

Au cours des années 1970, l'activité de la RTLMF se concentre ainsi essentiellement sur la négociation et la gestion des subventions étatiques accordées à ses membres. Ainsi, à partir de 1972, la politique à l'égard des opéras de la RTLMF se fonde sur une aide conditionnelle dont l'État est décideur, notamment en matière artistique¹⁰². Elle apparaît peu à peu comme l'intermédiaire incontournable dans les rapports entre l'État et les théâtres lyriques de province : véritable bras droit de l'administration des Affaires culturelles, elle établit les critères de subventionnement, participe aux débats qui déterminent le montant de l'aide allouée, reçoit et redistribue celle-ci entre les divers opéras qui lui sont affiliés. Sont exclus de cette attribution les théâtres non affiliés à la RTLMF, même si c'est l'État qui établit ces critères. Grâce à elle, les théâtres lyriques peuvent ainsi recevoir de l'aide de l'État, selon leur affiliation basée sur l'acceptation de critères très précis de structuration, de programmation et de prix remis en fonction de la qualité¹⁰³ et de l'originalité du programme développé.

¹⁰² L'État demande de « réduire le nombre d'ouvrages montés chaque année, les répéter solidement, entretenir à l'année un orchestre symphonique complet, un chœur d'au moins quarante chanteurs et une troupe de ballet d'au moins 20 danseurs ; jouer chaque ouvrage au moins 7 ou 8 fois » (Weitl 2000). Un décret du 30 décembre 1972 confie la tutelle de la RTLN au ministre chargé des affaires culturelles – Duhamel.

¹⁰³ Au moment de la montée de l'incertitude en économie dans les années 1970, la notion de qualité prend de l'importance, mais ce qu'on entend par elle provient du vocabulaire de l'industrie, mêlant significations ordinaires, conceptions techniques et subtilités scientifiques (Karpik 2007 : 28).

L'aide accordée aux opéras de province devait en réalité être répartie selon un classement national, dans le respect de certains critères définis par un jury, sanctionnant notamment les efforts entrepris pour l'élargissement et l'initiation des publics à l'art lyrique. Cette aide est fluctuante et insuffisante par rapport aux besoins et la question de l'évaluation renforce la précarité des théâtres (Chabert 2001:224).

Le modèle mis en place par la RTLMF engendre aussi une sorte de frilosité des professionnels dans l'appréhension d'un renouvellement institutionnel nécessaire, empêchant, en outre, par ces contraintes, d'une part l'entrée de structures d'un type nouveau susceptibles de répondre à l'enjeu « d'aménagement lyrique » du territoire et à la démocratisation de l'opéra et, d'autre part, « une concertation et une réflexion vitales pour les théâtres d'opéra implantés en province » (Chabert 2001 :219). Sa structuration juridique faible et son rôle minoré auprès de l'État font qu'il lui est impossible d'exercer une influence auprès des élus ou encore de les représenter auprès de l'État, de mettre en œuvre des stratégies de défense opérationnelle en faveur des institutions prises de surcroît dans des structures juridiques identiques et rigides (Chabert 2001 : 221, 223).

L'échec de la RTLMF est déguisé dans les conclusions sans doute trop optimistes du rapport d'Antoine Bernard (Saint-Cyr 2005 : 165-166), qui parle surtout de la qualité des spectacles et passe sous silence les initiatives des opéras, dont ceux de Lyon et de Strasbourg qui s'étaient lancés dans l'organisation de débats et l'édition des journaux gratuits (Saint-Cyr 2005:163). Certaines organisations de province ne peuvent plus répondre à l'ensemble des critères requis ou comme l'Opéra (national) de Lyon, se libèrent du concept de programmation complète en ne proposant pas systématiquement chaque saison les opérettes demandées. Ces gestes de résistance, si nous pouvons les qualifier ainsi, pervertissent, en outre, sa finalité de défense et de promotion de l'art lyrique (Chabert 2001 : 225).

Le début des années 1980 marque une étape fondamentale dans les rapports qu'entretiennent la RTLMF et l'État : celui-ci fait le choix de ne plus passer par celle-là pour l'octroi de subventions, la recevabilité des demandes n'étant plus

conditionnée par une affiliation des théâtres lyriques à l'association. Dans le même temps, le Ministère lui retire la responsabilité de la détermination des critères de subventionnement, lesquels se trouvent alors définis par un décret de 1983. L'État ayant ainsi manifesté sa volonté d'être désormais seul arbitre en matière financière, la RTLMF est amenée à renouveler le sens donné à ses actions.

Au cours des années 1980-1990, la RTLMF n'aura de cesse d'élargir le champ de ses missions pour s'orienter dorénavant vers un travail de réflexion, d'études, de concertation et de coopération sur les aspects tant artistiques qu'administratifs du théâtre lyrique. D'abord par l'élargissement des critères pour tenir compte de l'ouverture au public, le statut du personnel engagé, le volume des effectifs, la programmation d'ouvrages contemporains, la promotion d'artistes lyriques français, la recherche de nouveaux talents, etc. Ces critères adoptés par l'État ont probablement largement orienté les Opéras dans leur développement et clarifié les fondements de l'intervention de l'État, ce qui a pour effet d'ouvrir les caisses de l'État envers des théâtres non affiliés à l'association.

Dans le remaniement des statuts de la RTLMF de 1991 est mise en exergue la promotion de l'art lyrique et la défense se cantonne à la conservation du patrimoine architectural et des installations techniques des théâtres lyriques. Le groupe élargit son domaine d'activité à l'information, au conseil, à la liaison entre les partenaires et assouplit ses critères d'affiliation pour fédérer plus de théâtres et prend le nom de *Réunion des Théâtres Lyriques de France* (RTLRF). Ce changement de nom signe un recentrage sur les institutions elles-mêmes.

Parallèlement, la structure se professionnalise par le recrutement, en 1998, d'un délégué général, chargé de sa gestion. La présidence de Laurent Hénart¹⁰⁴, à partir de 2001, marque un tournant dans l'évolution de l'association avec notamment l'édition d'un livre blanc de l'art lyrique en France en avril 2002, une révision des

¹⁰⁴ En 2001, il devient adjoint au Maire chargé de la culture et de la jeunesse et revalorise l'Opéra de la ville en le faisant inscrire comme « scène nationale », et devient président de la Réunion des opéras de France.

statuts en 2003 qui fait naître la *Réunion des Opéras de France* (ROF). L'année suivante, est lancée une journée nationale de l'opéra. Depuis 2007, des moyens humains et financiers sont injectés dans l'association, puis en janvier 2008, la ROF signe une convention triennale avec le Ministère de la Culture et de la Communication. Elle est aujourd'hui un réseau qui fédère vingt-cinq maisons d'opéra, scènes ou festivals lyriques, sur la trentaine que compte la France.

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 pression du marché international.

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). La scission entre compositions musicales contemporaines et opéra s'est en réalité faite progressivement, avec la musique qui s'est séparé de la théâtralité à une époque de valorisation de l'abstraction et de la scientificité. Au ministère de la Culture, Catherine Forest, affirme en revanche que l'investissement de l'État, entre autres, avait favorisé le retour des chanteurs français sur les plateaux français et avait contribué à faire « monter de nouvelles voix »¹⁰⁵. 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).

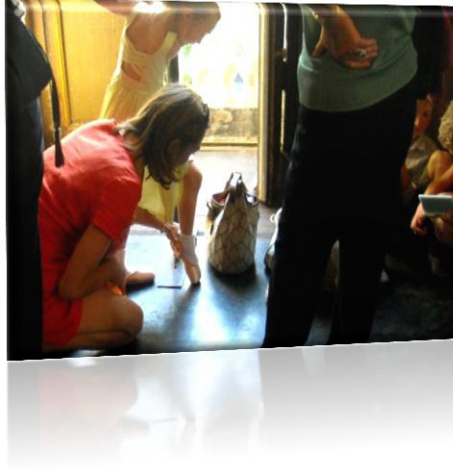
Les conflits engendrés par une série de paradoxes démontrent, selon Chabert, la particularité de l'opéra dans le domaine du spectacle vivant. On sent en réalité une dislocation pour un secteur dont la problématique ne semble pas connaître d'issue. Le soutien répond avant tout au besoin de maintenir en 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.

¹⁰⁵ Entretien avec l'auteure en décembre 2009.

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'opéra¹⁰⁶.

Alors que le public vieillit et déserte les salles que les abonnés refusent les tentatives de renouvellement du genre, que les services de communication et les baisses tarifaires ne réussissent pas à combler le vide, on assiste à une nouveauté, dans ce champ artistique « archaïque et élitare » sur le point de se rajeunir avec des écritures et des mises en scène mises à jour : l'ouverture des Opéras sur la cité, l'intégration des logiques d'éducation artistique et d'action culturelle, de stratégies de démocratisation pour développer leur public, incorporant ainsi le service public de la culture en leur sein (Saint-Cyr 2005).

¹⁰⁶ 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.



Tous à l'Opéra 2011
Opéra national de Bordeaux