

**RAPPORT : OBSERVATIONS ET PRÉCONISATIONS**

**MARS 2022**

# **La création musicale dans les maisons d'opéra**

# TABLE DES MATIÈRES

<b>Préambule</b>	<b>3</b>
<b>Méthodologie d'enquête</b>	<b>4</b>
1. Enquête sur la perception de l'opéra par les compositrices et les compositeurs	4
2. Enquête statistique sur la programmation des maisons d'opéra	4
<b>Observations</b>	<b>5</b>
1. Replacer les compositrices et compositeurs vivant·e·s au centre des maisons d'opéra	5
a. La création musicale grande absente de la programmation actuelle malgré l'intérêt des compositrices et compositeurs	5
b. La résidence, un outil de travail et vecteur de présence dans les maisons d'opéra	6
c. La diversité au service d'un renouvellement	6
2. Renouveler la forme opératique	7
3. Inscrire la création au sein d'un maillage territorial	8
4. Réinventer le modèle de production	10
a. L'opéra comme chantier de création	10
b. Envisager la coproduction autrement	10
c. Évoluer vers des modèles de production plus légers et plus mobiles	11
<b>Préconisations</b>	<b>12</b>
<b>Annexe 1 : Résultats d'enquête auprès des membres du SMC</b>	<b>13</b>
<b>Annexe 2 : Résultats d'enquête sur la programmation</b>	<b>16</b>

**Mars 2022**

**Syndicat français des compositrices et compositeurs de musique contemporaine**

25 rue du Transvaal, BAL 55, F-75020 Paris

[admin@smc-syndicat.com](mailto:admin@smc-syndicat.com)

[www.smc-syndicat.com](http://www.smc-syndicat.com)

Le Syndicat français des compositrices et compositeurs de musique contemporaine est une organisation professionnelle ayant, en accord avec l'article L.411-1 du code du travail, pour objet exclusif l'étude et la défense des droits ainsi que des intérêts matériels et moraux, tant collectifs qu'individuels, des compositrices et compositeurs. Son rôle est également de réaffirmer la place primordiale de la création musicale sur l'ensemble du territoire.

# PRÉAMBULE

Le Syndicat français des compositrices et compositeurs de musique contemporaine saisit l'opportunité de la publication en juillet 2021 du rapport de la mission confiée par la ministre de la Culture à Caroline Sonrier sur la politique de l'art lyrique en France pour rappeler l'importance de la place de la création au sein des maisons d'opéra. Le présent texte s'inscrit donc dans le prolongement de celui-ci et particulièrement du chapitre VI consacré à la création.

Dans cette perspective, il est nécessaire pour le développement de la création à l'opéra de prendre en considération à la fois les préoccupations des compositrices et des compositeurs d'aujourd'hui et les enjeux socio-économiques auxquels sont confrontées les maisons d'opéra, d'autant plus en cette période difficile. D'ailleurs, dans *Public / privé – Nouvelles acceptions culturelles*, Olivier Mantei alors directeur de l'Opéra comique écrivait en 2014 : « une maison d'opéra qui ne favorise pas la création n'a pas d'avenir ».

Pour nourrir et soutenir son propos, le SMC a effectué des recherches sur la programmation des maisons d'opéra ainsi qu'une enquête auprès de ses membres, sur leurs liens et leurs expériences avec la forme opératique.

Ce rapport est pensé comme une plateforme de réflexion avec les directrices et directeurs de maisons d'opéra, mais également les tutelles et pouvoirs organisateurs ainsi que tous les actrices et acteurs de l'opéra.

# MÉTHODOLOGIE D'ENQUÊTE

## 1. Enquête sur la perception de l'opéra par les compositrices et les compositeurs

Une enquête a été diffusée auprès des membres du SMC entre le 19 mars et le 6 mai 2021.

Il y a eu 73 réponses avec les profils suivants :

- › 19 % de compositrices et 81 % de compositeurs ;
- › un âge moyen de 45 ans (33 % de moins de 40 ans, 44 % entre 40 et 60 ans et 23 % de plus de 60 ans).

Les questions permettant d'obtenir des informations sur le profil des participant·e·s et leur perception des maisons d'opéra, ainsi que les réponses apportées, sont portées en [Annexe 1](#).

Des entretiens avec des compositrices et compositeurs membres du SMC et ayant récemment créé un opéra apportent un éclairage singulier sur leur relation avec les maisons d'opéra.

## 2. Enquête statistique sur la programmation des maisons d'opéra

Le rapport s'appuie sur les données accessibles publiquement de onze maisons d'opéra françaises, toutes membre de la Réunion des opéras de France (ROF) :

- › les deux opéras « théâtres nationaux » (Opéra de Paris et Opéra comique) ;
- › les cinq opéras nationaux en région sur la période étudiée (Opéra national de Bordeaux, Opéra national de Lyon, Opéra national Montpellier – Occitanie, Opéra national de Lorraine et Opéra national du Rhin) ;
- › les quatre théâtres lyriques conventionnés d'intérêt national sur la période étudiée (Opéra de Dijon, Opéra de Lille, Opéra de Rouen – Normandie et Opéra de Tours).

L'enquête couvre trois saisons de programmation : 2017–2018, 2018–2019 et 2019–2020.

Les résultats détaillés de cette enquête sont portés en [Annexe 2](#).

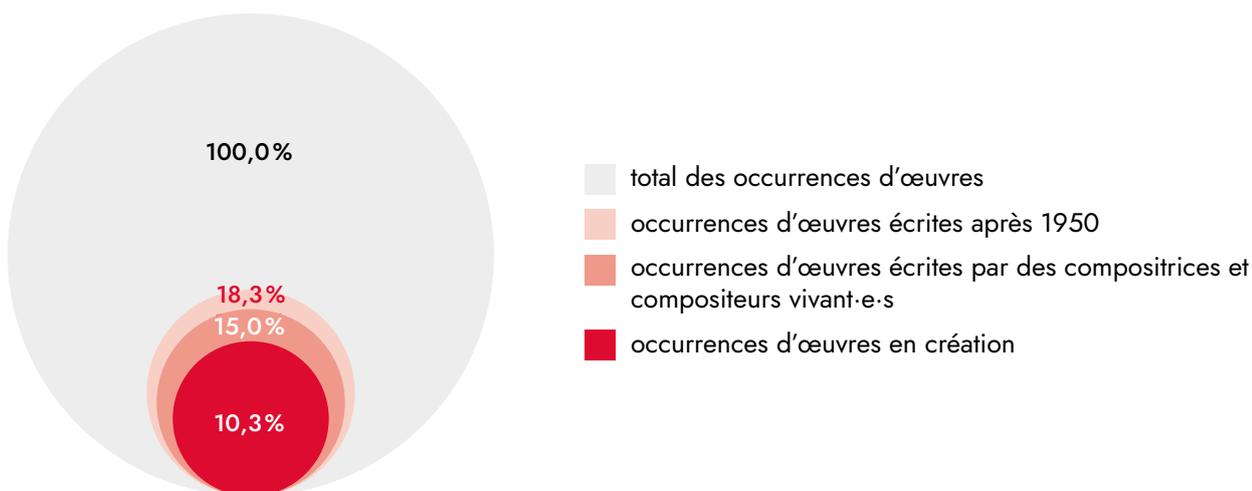
# OBSERVATIONS

## 1. Replacer les compositrices et compositeurs vivant·e·s au centre des maisons d'opéra

### a. La création musicale grande absente de la programmation actuelle malgré l'intérêt des compositrices et compositeurs

Les maisons d'opéra restent dans leur grande majorité très peu accessibles à la création et consacrent plus de 80% de leur programmation au répertoire classique : entre 2017 et 2020, les œuvres en création représentent 10% de la programmation dans les 11 maisons d'opéra françaises étudiées. Les chiffres détaillés portés en annexe rejoignent en grande partie l'état des lieux réalisé par Caroline Sonrier dans son rapport, qui s'appuyait lui-même notamment sur le rapport de l'inspection générale des Affaires culturelles remis par Marie Bertin et Catherine Meyer-Lereculeur pour les années 2015 à 2017.

**GRAPHIQUE 1 : Répartition générale des occurrences d'œuvres par inclusion des catégories**



La présence d'une compositrice ou d'un compositeur et plus généralement la musique d'aujourd'hui serait pour les maisons d'opéra une occasion de s'affranchir de l'image d'un art du passé communément partagé – ce que le rapport de Caroline Sonrier nomme « l'image de tours d'ivoire ancrées dans le passé<sup>1</sup> ». Croire que seule la mise en scène puisse faire office de création est un leurre dans lequel certaines maisons d'opéra en France se sont engouffrées croyant faire l'économie de la création musicale en soi. Elles mettent en avant la création scénique en invitant des metteurs en scène de renom sur une production classique plutôt que de renouveler le répertoire en commandant à des compositrices et compositeurs de nouveaux opéras.

Même si aujourd'hui la communication des maisons d'opéra parle, à propos d'une œuvre, plutôt du metteur en scène que du compositeur, il faut rappeler qu'il n'y aurait pas de *Flûte enchantée* sans Mozart ni de *Tristan et Iseult* sans Wagner.

<sup>1</sup> *La politique de l'art lyrique en France*, rapport de la mission confiée par Roselyne Bachelot-Narquin, ministre de la Culture, à Caroline Sonrier, juillet 2021, p. 34.

Pourtant, les maisons d'opéras devraient être, par définition, un lieu naturel d'accueil et de développement de projets opératiques nouveaux. Notre enquête réalisée auprès des compositrices et compositeurs membres du SMC montre que beaucoup considèrent que l'opéra pourrait être un lieu d'expression de leur travail : **il n'y a pas de désintérêt des créatrices et créateurs pour ce genre.**

L'intérêt des jeunes compositrices et compositeurs de moins de 40 ans pour l'opéra est encore plus grand et atteint même 92%. Cela démontre que, malgré leur faible représentation dans la programmation, les créatrices et créateurs en activité continuent à être inspiré-e-s par ce genre musical et à vouloir le faire vivre à l'avenir.

## **b. La résidence, un outil de travail et vecteur de présence dans les maisons d'opéra**

Pour les compositrices et compositeurs, la résidence serait l'outil le plus approprié pour accompagner la confection musicale d'un projet opératique et celle-ci devrait s'inscrire dans une durée favorisant un ancrage réel dans une maison d'opéra et sa région. La résidence permettrait de placer l'artiste plus au cœur du processus de création de l'opéra et lui permettrait de s'impliquer au mieux dans la production, de définir une méthodologie de travail liée à la dynamique d'une maison opéra en particulier, à l'espace en soi, aux nécessités de la salle et la scène.

Il est à noter qu'un certain nombre de nos consœurs et confrères regrettent le manque de temps sur une production pour établir une véritable relation professionnelle et humaine avec les chanteurs et le chœur. Un temps de travail et de recherche essentiel au service d'une écriture vocale inventive et efficiente.

D'autre part, les fruits du principe de la résidence permettraient également une collaboration artistique plus étroite entre les compositrices et compositeurs et les metteuses et metteurs en scène pour une meilleure synergie sur le plateau.

Cette résidence pourrait s'incarner sous la forme d'alternance entre des ateliers de travail avec les différents corps de métier – à définir en fonction de la spécificité des projets – et des rencontres périodiques avec le public qui suivrait les différentes étapes de fabrication. L'un et l'autre, ateliers et rencontres pourraient se faire dans une relation de cause et effet, les ateliers aboutissant sur des rencontres.

Il faut également penser la rétribution de la compositrice ou du compositeur et l'articuler sur la dynamique de cette résidence, c'est-à-dire la partager selon deux modalités :

- › d'une part la commande en soi, dont le montant doit être en adéquation avec le temps d'écriture, mais aussi du budget global des maisons d'opéra avec une juste répartition de la valeur ;
- › d'autre part un salaire lié à la présence du compositeur ou de la compositrice au sein de l'opéra, notamment lors des répétitions.

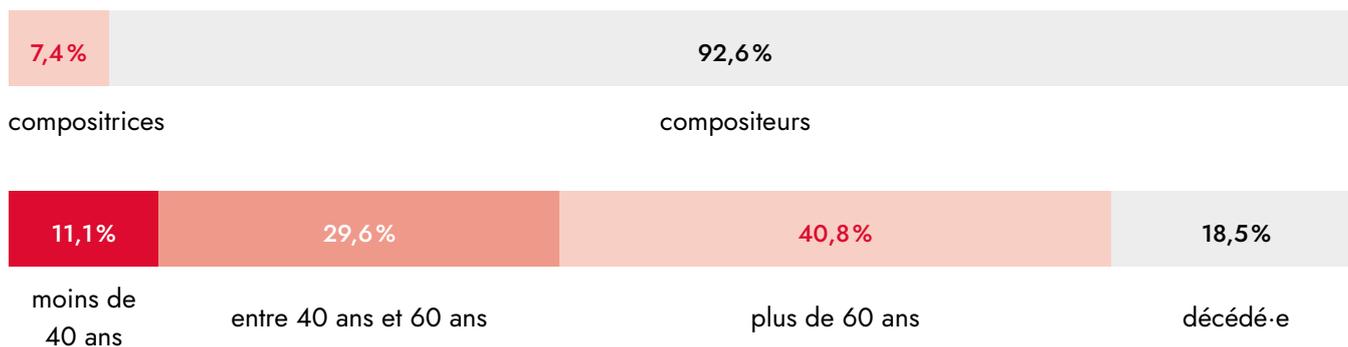
## **c. La diversité au service d'un renouvellement**

En outre, l'enquête sur la programmation montre que **le principe de la parité est loin d'être respecté au sein des maisons d'opéra, ainsi que la présence des créatrices et créateurs de différentes générations.** Or, comme l'indique Caroline Sonrier dans son rapport, cela semble en contradiction avec le fait que « la nouvelle génération de compositeurs qui arrive à partir des années 1980 est fortement attirée par cet art total qui croise musique, théâtre et arts visuels, et est sensible à l'évolution récente des maisons d'opéra dont les mises en scène renouvellent la forme<sup>2</sup> ».

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 66.

## GRAPHIQUE 2 : Répartition par genre et par âge des compositrices et compositeurs ayant eu une ou plusieurs reprise(s) ou création(s) d'un opéra écrit après 1950 et programmé en France entre 2017 et 2020



## 2. Renouveler la forme opératique

Le lien qui unit les maisons d'opéra et les compositrices et compositeurs vivant·e·s est aujourd'hui à redéfinir ou à ré-inventer. En effet, ce lien demande sans cesse à être reconsidéré à l'aune des réalités sociétales et ne saurait être hérité d'un passé qui ne fait plus complètement sens aujourd'hui.

C'est grâce à ce lien qu'un travail de réactualisation du genre opéra pourrait se réaliser et éviter que la création ne s'articule sur des modèles hérités du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il convient de rappeler que la création musicale, de par son caractère inédit, exerce un réel pouvoir de fascination sur un public non-spécialisé pour peu qu'on l'invite à l'approcher et à en prendre la mesure. La musique d'aujourd'hui ne doit pas être vue par les directrices et directeurs d'opéra comme un répertoire parmi d'autres, qui plus est trop difficile d'accès, mais au contraire comme un moyen d'ancrage dans le monde d'aujourd'hui : c'est le seul répertoire qui permet des associations entre compositeur·trice·s et écrivain·e·s mais aussi entre compositeur·trice·s et plasticien·ne·s – scénographes ou encore entre écrivain·e·s et plasticien·ne·s – scénographes. Ces relations entre les différentes disciplines artistiques, seul l'opéra contemporain les porte à un haut degré d'invention.

En regard du grand répertoire, l'opéra contemporain est le seul à avoir le potentiel de s'inscrire – et cela dans sa totalité – dans un temps actuel sans cesse en redéfinition. On citera les opéras qui furent de beaux succès d'association entre compositrices et compositeurs et écrivain·e·s : Georges Benjamin et Martin Crimp (*Written on skin*), Gérard Pesson et Marie Redonnet (*Forever Vallée*), Philippe Hurel et Tanguy Viel (*Les pigeons d'argile*), Francesco Filidei et Joël Pommerat (*L'Inondation*), Philippe Hersant et Jean Echenoz (*Les éclairs*), Thierry Escaich et Atiq Rahimi (*Shirine*) ou encore Kaija Saariaho et Amin Maalouf (*L'amour de Loin*).

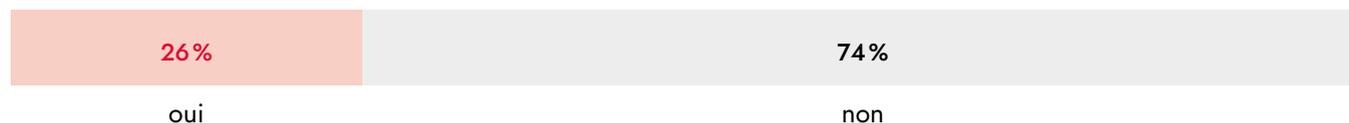
Il est toutefois à regretter que ces associations soient parfois un peu forcées et avant tout le choix des directions des opéras plutôt que la volonté des artistes. À cet endroit précis, il faudrait concevoir l'opéra d'aujourd'hui comme une aventure collective dont le point initial serait la rencontre de plusieurs artistes, de différentes pratiques : composition, art plastique, littérature, scénographie, mise en scène, chorégraphie, philosophie. C'est cela qu'il faudrait dynamiser plus encore.

Dès lors, les maisons d'opéra pourraient être de véritables alliées et des partenaires incontournables pour les compositrices et compositeurs d'aujourd'hui, désireuses et désireux d'inventer de nouvelles formes autour de l'idée du spectacle total des origines de l'opéra, qui associait livret, personnages, chant, musique et mise en scène. En effet, les compositrices et compositeurs sont particulièrement bien placés pour s'insérer dans des projets opératiques inédits, explorant des « formats nouveaux » et « prenant des initiatives dans le domaine du numérique », non seulement au moyen de la musique électronique, mais également dans les interactions de celle-ci avec la dimension visuelle (vidéo ou autre).

Toutefois, ces propositions se heurtent encore au réel et l'enquête révèle aussi le décalage entre le modèle traditionnel et la vision des compositrices et compositeurs en activité de ce qui pourrait être la création à l'opéra : elles et ils souhaitent un dépassement de la traditionnelle forme lyrique et ne sont que 25% à trouver toujours inspirante la forme actuelle de l'opéra. D'après eux, à 95%, l'opéra devrait se diversifier et accueillir d'autres formes, ce qui n'empêche pas d'assumer aussi une écriture lyrique.

### GRAPHIQUE 3 : Avis des compositrices et compositeurs sur les formes artistiques pratiquées dans les maisons d'opéra

*Pensez-vous que l'opéra, tel que pratiqué dans ces maisons, constitue aujourd'hui une forme inspirante ?*



*Pensez-vous que les projets accueillis par les maisons d'opéra devraient être « multiples » ou « lyriques » ?*



Par ailleurs, dans le domaine de la création on constate une importance prépondérante des formes opératiques « jeune public ». Or si ces formes sont, certes, indispensables et essentielles pour la sensibilisation à l'opéra, elles ne devraient pas être exclusives pour autant.

Il semble, sur ce point, que les cahiers des charges des maisons d'opéra dans le champ de la création et de l'éducation artistique et culturelle peuvent amener à mêler les deux afin de répondre aux objectifs des conventions pluriannuelles.

### GRAPHIQUE 4 : Part des opéras « jeune public » pour les opéras écrits après 1950 et programmés en France entre 2017 et 2020



## 3. Inscrire la création au sein d'un maillage territorial

Le rapport remis par la mission conduite par Caroline Sonrier émet des grands axes de réflexion, notamment la difficulté des maisons d'opéra à irriguer largement le territoire auquel elles sont rattachées et cela malgré les 2 millions de spectateurs d'opéra par an en France et un taux de remplissage de 82% :

« Les dernières décennies ont été marquées par une prise de conscience de l'enjeu du territoire par les maisons d'opéra. Cette prise de conscience s'est traduite par le développement d'opérations visant à améliorer la présence de l'opéra sur le territoire. Elle se traduit à l'échelle locale, où la diversification des activités des maisons et les liens avec le réseau des acteurs artistiques, culturels, éducatifs et sociaux sont des voies déjà explorées par les maisons d'opéra depuis de nombreuses années. Elle se décline aussi à l'échelle des nouvelles régions, où se pose la question de l'irrigation et du rayonnement des maisons sur un vaste territoire, dont les formes restent à inventer. »

*La politique de l'art lyrique en France, rapport de la mission confiée par Roselyne Bachelot-Narquin, ministre de la Culture, à Caroline Sonrier, juillet 2021, p. 41.*

**Il est une nécessité impérieuse aujourd’hui que les compositrices et compositeurs participent activement à la mission de réflexion sur la question des publics.** Être présent-e en tant que créatrice ou créateur au sein d’une maison d’opéra signifierait aussi assumer – et inventer – les modalités d’existence de son travail, sa musique, dans la dynamique de la « cité » et participer ainsi à la réflexion sur la transmission auprès des publics : actions de médiation, ouverture au public des étapes de travail de l’opéra, présentations des corps de métiers (la question du « chantier »), mise en place de projets participatifs, etc.

L’ancrage des maisons d’opéra au sein des communes, principales sources de financements<sup>3</sup>, est intimement lié à l’histoire de l’opéra et il convient de comprendre que c’est à cet endroit que s’opère son histoire :

« À l’exception des deux établissements nationaux parisiens, l’histoire des maisons d’opéra de notre pays est intimement liée à celle de ses villes. À partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de nombreuses villes parmi les plus dynamiques du pays engagent la construction d’un théâtre en capacité de présenter les plus grandes formes de spectacles, notamment des opéras. L’Opéra de Metz – le plus ancien encore en activité – est inauguré en 1752, le Grand Théâtre de Bordeaux en 1780, le Théâtre Graslin de Nantes en 1788, le Théâtre du Capitole de Toulouse en 1816, etc. »

*Ibid.*, p. 42.

**Concevoir un opéra, c’est donc aussi prendre en considération son implantation locale, l’identité du lieu et de son public, les habitants de la ville et insérer ses convictions artistiques au sein d’une dynamique territoriale existante.**

Prendre cette dynamique en considération pourrait signifier, pour la compositrice ou le compositeur, de concevoir des « ancrages » ou des développements de son travail dans ce contexte local, en incluant tous les corps de métiers à l’œuvre dans le processus de création :

- › créer une dimension participative ;
- › faciliter la mise en place d’ateliers de rencontre tout au long du processus de création ;
- › promouvoir l’insertion d’un dispositif de transmission éducative tout au long de l’avancement du processus de création.

À ce titre, il convient de noter qu’aujourd’hui les exigences politiques, en terme de droits culturels et de politique territoriale, obligent les maisons d’opéra à étendre leur champ d’action à un plus grand territoire :

« La sensibilité croissante pour l’enjeu du territoire, alors que près de 80% des français ne vivent pas dans une métropole où il y a une maison d’opéra, a transformé l’ambition de démocratisation culturelle, qui ne peut plus demeurer cantonnée aux métropoles, moins encore aux villes-centres, et doit trouver de nouveaux outils pour se déployer à l’échelle régionale. Les élus régionaux que j’ai pu auditionner dans le cadre de ma mission ont tous insisté sur l’importance d’irriguer le territoire régional, et pas seulement la ville-centre. Il s’agit d’un enjeu de premier ordre à l’heure d’une distance économique et sociale croissante entre les grandes métropoles et le reste du territoire. »

*Ibid.*, p. 45.

Répondre à cet enjeu revient donc à trouver le juste équilibre entre l’inscription dans un lieu spécifique et au sein d’un réseau, possiblement dans une logique de coproduction mais aussi de modèles de production plus légers et plus mobiles.

---

3 En 2019, 75% du budget des maisons d’opéra est apporté par les villes et les communes, soit environ 190 M€.

## 4. Réinventer le modèle de production

### a. L'opéra comme chantier de création

Pour les maisons d'opéra, l'un des enjeux est d'inclure plus encore la compositrice ou le compositeur dans le processus de fabrication, voire le processus de production. Il n'est plus question de les reléguer dans un rôle accessoire de « fabricant de musique » et de les considérer seulement comme des techniciens de leur pratique, à qui l'on demanderait de réaliser sa partie une fois le livret commandé et que l'on congédierait pour tout ce qui concerne les répétitions, la distribution, mais aussi la scène (scénographie et mise en scène) et plus encore la production.

Cette répartition des tâches ne saurait avoir cours aujourd'hui : elle n'a plus de réalité dans un monde où les actions humaines sont plus que jamais intriquées les unes dans les autres, un monde où la mise en partage des connaissances est de plus en plus constitutive d'une modalité de fonctionnement sociétal.

**La production d'un opéra doit aborder de front tous les corps de métier à l'œuvre et cela sous des formes et modalités qu'il convient d'inventer pour chaque projet opératique.** La confection d'un opéra doit pouvoir être conçue comme un chantier à ciel ouvert où tous les corps de métiers coexisteraient, tant que possible.

Le public pourrait alors être invité à de fréquentes visites de chantiers, découvrant alternativement l'élaboration de la dramaturgie, de la musique, des décors, des costumes, des images scéniques, mais aussi l'apprentissage de la partition par les chanteurs, les partis pris de la mise en scène. Chaque étape de travail pourrait donner lieu à une présentation, sous la forme d'ateliers de rencontre, auprès des habitants de la commune et du territoire où la maison d'opéra est située.

Faire de la fabrication d'un opéra un chantier à ciel ouvert créerait ainsi du lien au sein même de l'équipe artistique mais également auprès des habitants et du public.

### b. Envisager la coproduction autrement

« [...] si chaque maison doit produire une œuvre nouvelle chaque saison, cet objectif empêche pratiquement les coproductions entre les opéras nationaux de région, qui ne présentent presque jamais plus d'un titre contemporain par saison dans les faits, et limite fortement la diffusion des œuvres. »

*Ibid.*, p. 68.

»

**Il est crucial d'inventer de nouvelles manières de penser la coproduction en se basant par exemple sur le principe de la mutualisation sur une durée conséquente.** La proposition de Caroline Sonrier que des « maisons d'opéra s'associent sur plusieurs années, pour élaborer ensemble une série de créations, où chaque maison trouverait sa place dans le processus de chacune des créations<sup>4</sup> » est en ce sens tout à fait pertinente.

D'autre part, il est à saluer des initiatives très fortes de mise en réseau tels que le projet ENOA (European network of opera academies) qui rassemble compositrices et compositeurs, dramaturges, autrices et auteurs, metteuses et metteurs en scène et chef-fe-s d'orchestre en milieu de carrière pour mettre en place un lieu de dialogue, de découverte et de stimulation intellectuelle et artistique entre ces différents champs d'expertise pour promouvoir de nouvelles intentions créatives tout en dynamisant l'échange entre des participant-e-s. Ce projet a permis de créer des opéras et œuvres pluridisciplinaires singulières qui ont été remarquées tels que *Alles Klappt* d'Ondrej Adamek, *Like Flesh* de Sivan Eldar ou encore *Façon tragique de tuer un femme* de Diana Soh et d'en assurer leur diffusion à travers un réseau européen.

Ce modèle de production et de diffusion pourrait être étendu pour dynamiser la création d'opéra en France en s'appuyant sur d'autres réseaux existants tels que, par exemple, celui la Réunion française des opéras.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 72.

### c. Évoluer vers des modèles de production plus légers et plus mobiles

Autant il est indispensable que les maisons d'opéra soient les producteurs délégués de projets d'opéra ambitieux, autant il faudrait concevoir – à côté de ces productions – des opéras de taille plus modeste, prenant notamment en compte l'enjeu des coûts de production et des moyens de les assumer<sup>5</sup>, dans une logique partenariale avec les théâtres, centres dramatiques nationaux, ensembles spécialisés, etc.

Le rapport de la mission menée par Caroline Sonrier constate certaines tentatives de productions plus légères, mais dans le même temps atteste d'un échec : « [...] certaines [maisons d'opéra] tentent de produire elles-mêmes des spectacles lyriques légers spécifiquement dédiés à la diffusion hors-les-murs, généralement sans grand succès jusqu'à présent : œuvres méconnues ou créations dans lesquelles les théâtres d'accueil ne retrouvent pas leurs attentes d'opéra, coûts trop élevés<sup>6</sup> ».

On pourrait s'interroger sur ce que sont exactement ces « attentes d'opéra » de la part des théâtres et si cela ne traduit pas un manque d'intégration de ces structures, dès le départ de la production, au processus de création. Car les exemples donnés par Caroline Sonrier, sur ce point, sont peu nombreux et liés exclusivement au répertoire du XIX<sup>e</sup> : *Offenbach report* et *Pomme d'Api d'Offenbach*. Force est même de constater que ce dernier projet « n'a pas trouvé un grand nombre d'accueils et la diffusion a, là aussi, dû être interrompue. Le bilan de ces nouvelles propositions devra être observé dans les saisons à venir<sup>7</sup>. »

**Sur le territoire français, il y a un lien à affirmer entre les maisons d'opéra et les scènes généralistes ou spécialisées dans le théâtre et cela au moyen de productions à coûts « contrôlés », incluant aussi les ensembles spécialisés dans le répertoire contemporain.**

Ces liens de production et financiers doivent se construire en amont du montage de production, à la fois pour intégrer plus structurellement tous les partenaires de productions mais aussi parce que la question de la diffusion post-production, en ce qui concerne les opéras, n'a absolument aucune réalité : une fois qu'un opéra est créé par les partenaires de production, les dates de diffusion sont bien maigres, voire nulles. D'une part ce type de production pourrait ouvrir des champs artistiques alternatifs stimulants pour les compositrices et les compositeurs, d'autre part elles permettraient ainsi de varier les outils et stratégies de productions.

En outre, ces opéras de chambre pourraient circuler au sein des scènes nationales et des centres dramatiques nationaux, certains d'entre-eux étant équipés de fosses d'orchestre (Le Quai à Angers, l'Espal au Mans, le Théâtre d'Orléans, le CDN de Valence, la MC93 à Bobigny, etc.).

**À ce type de production doivent pouvoir être associés les ensembles spécialisés dans la création qui sont trop souvent tenus à l'écart des maisons d'opéra.** Ils pourraient s'intégrer précisément aux maisons d'opéra qui ne bénéficient pas de musiciens titulaires, comme c'est le cas à l'Opéra de Lille avec l'Ensemble Ictus dont l'investissement dans le domaine de l'opéra a permis l'existence de nombreux projets depuis au moins deux décennies. Un ensemble tel que Le Balcon fait également un travail remarquable sur le répertoire d'opéra dont il a fait son répertoire de prédilection, mettant en connexion ainsi des partenaires de productions d'envergure (Opéra de Lille, Festival d'automne, Philharmonie de Paris, Théâtre de l'Athénée). Mais à l'exception de ces deux exemples, trop peu d'ensembles sont conviés à participer aux productions opératiques ou sinon de manière périphérique. À titre d'exemple, en 15 ans l'ensemble Court-circuit n'a participé qu'à trois productions opératiques modestes : *The second woman* et *Mimi* de Frédéric Verrières, co-produits par Court-circuit et par les Bouffes du Nord et *La Princesse légère* de Violeta Cruz production de l'Opéra comique. L'ensemble Cairn, en 22 ans d'existence n'a participé qu'à deux projets d'opéra : *Les aveugles* de Xavier Dayer pour 12 chanteurs et 5 musiciens en 2006 avec les ateliers lyriques de l'Opéra Bastille et *L'annonce faite à Marie* de Philippe Leroux, projet à venir de l'opéra Nantes-Angers pour 5 chanteurs et 8 musiciens.

---

5 *Ibid.*, p. 25 et suivantes.

6 *Ibid.*, p. 49.

7 *Ibid.*, p. 49.

# PRÉCONISATIONS

- 1.** Miser davantage sur le présent et l'avenir de l'opéra, afin de lui donner l'opportunité de connaître un vrai nouveau souffle. Il est nécessaire de redéfinir les liens entre les créatrices et créateurs vivant·e·s et les maisons d'opéra, dans une perspective d'inventivité et de modernité.
- 2.** Redonner une place centrale aux compositrices et compositeurs vivant·e·s, en tant que forces vives de la création musicale, dans le processus de création des opéras. Elles et ils doivent pouvoir être associé·e·s au choix du texte, du metteur en scène, du scénographe, du dispositif, le cas échéant, à la production (organisation du travail, distribution, recherche de partenaires), etc.
- 3.** Prendre soin de respecter le principe de diversité, aussi bien dans la parité entre les compositrices et les compositeurs que dans l'équilibre entre les différentes générations.
- 4.** Développer et généraliser le principe de résidences de compositrices et compositeurs dans les maisons d'opéra autour de leurs projets de création. Il est nécessaire d'offrir un espace et un temps pour permettre aux créatrices et créateurs d'imaginer de nouvelles formes et de nouveaux langages pour l'opéra en amont de l'écriture même de leur projet, en présence d'interprètes, metteuses et metteurs en scène, plasticien·ne·s, chorégraphes, autrices et auteurs, musicologues ou encore dramaturges.
- 5.** Veiller à une meilleure répartition de la valeur au sein des maisons d'opéra, en rémunérant de façon adéquate les commandes d'œuvres mais aussi la présence des compositrices et compositeurs lors des répétitions. Le temps de l'écriture doit pouvoir être mieux valorisé en regard des autres coûts de production et des autres rémunérations.
- 6.** Repenser les modèles de production et de diffusion des créations d'ouvrages opératiques. Si les nouveaux formats, outils et processus de travail des compositrices et compositeurs d'aujourd'hui doivent être pris davantage en considération, il en est de même pour les enjeux du travail en réseau et de la circulation des œuvres entre les différentes maisons d'opéra.
- 7.** Renforcer les liens des compositrices et compositeurs avec les équipes artistiques, techniques et administratives, non seulement au sein de la maison d'opéra elle-même, mais également avec les partenaires locaux potentiels (scènes nationales, centres nationaux de création musicale, ensembles, orchestres, conservatoires, etc.).
- 8.** Permettre l'émergence de nouveaux types de relation avec le public (invitation au processus de création, formes participatives, transmission, sensibilisation aux musiques d'aujourd'hui, etc.), en invitant les compositrices et compositeurs à prendre également en considération le contexte historico-socio-culturel au sein duquel se trouve la maison d'opéra.

# ANNEXE 1

## RÉSULTATS D'ENQUÊTE AUPRÈS DES MEMBRES DU SMC

VOUS SENTEZ-VOUS CONCERNÉ·E PAR LA PROGRAMMATION DES MAISONS D'OPÉRA ?

oui	non
44 (60%)	29 (40%)

ASSISTEZ-VOUS À DES REPRÉSENTATIONS DANS LES MAISONS D'OPÉRA ?

jamais	occasionnellement	régulièrement
6 (8%)	51 (70%)	16 (22%)

COMMENT JUGEZ-VOUS, EN GÉNÉRAL, LA PROGRAMMATION DES MAISONS D'OPÉRA EN REGARD DU RÉPERTOIRE CONTEMPORAIN ?

insuffisante	correcte	suffisante
71 (98%)	1 (1%)	1 (1%)

PENSEZ-VOUS QUE LES OPÉRAS CONTEMPORAINS SONT DIFFICILES D'ACCÈS POUR LE PUBLIC ?

oui	non
21 (29%)	52 (71%)

PENSEZ-VOUS QUE L'OPÉRA, TEL QUE PRATIQUÉ DANS CES MAISONS, CONSTITUE AUJOURD'HUI UNE FORME INSPIRANTE ?

oui	non
19 (26%)	54 (74%)

**PENSEZ-VOUS QUE LES PROJETS ACCUEILLIS PAR LES MAISONS D'OPÉRA DEVRAIENT ÊTRE « MULTIPLES » OU « LYRIQUES » ?**

multiples	lyriques
69 (95%)	4 (5%)

**CONCERNANT LE BUDGET DES MAISONS D'OPÉRA, VOUS ESTIMEZ QUE CES MAISONS DISPOSENT :**

sans avis	peu de moyens	moyens adéquats	beaucoup de moyens
17 (23%)	6 (8%)	31 (42%)	19 (26%)

**PENSEZ-VOUS QUE VOS PROJETS POURRAIENT ÊTRE RÉALISÉS ET/OU PRODUITS DANS LE CADRE D'UNE MAISON D'OPÉRA ?**

oui	non
61 (84%)	12 (16%)

**AVEZ-VOUS DÉJÀ CONTACTÉ DES MAISONS D'OPÉRA POUR PROPOSER UN OU PLUSIEURS PROJET(S) ?**

oui	non
37 (51%)	36 (49%)

**SI OUI, COMMENT ÉVALUEZ-VOUS VOTRE RELATION AVEC LES MAISONS D'OPÉRA ?**

sans avis	mauvaise	difficile	bonne
1 (3%)	11 (30%)	18 (49%)	7 (19%)

**AVEZ-VOUS DÉJÀ RENCONTRÉ UNE DIRECTRICE OU UN DIRECTEUR D'OPÉRA EN DEHORS D'UNE MAISON D'OPÉRA (FESTIVAL, CONCERT, SALON PROFESSIONNEL) ?**

<b>oui</b>	<b>non</b>
<b>25</b> (34%)	<b>48</b> (66%)

**COMBIEN D'ŒUVRES LYRIQUES AVEZ-VOUS COMPOSÉ DANS LE CADRE D'UNE COMMANDE PAR UNE MAISON D'OPÉRA ?**

<b>aucune</b>	<b>1 œuvre</b>	<b>2 œuvres</b>	<b>3 œuvres</b>
<b>60</b> (82%)	<b>9</b> (12%)	<b>3</b> (4%)	<b>1</b> (1%)

# ANNEXE 2

## RÉSULTATS D'ENQUÊTE SUR LA PROGRAMMATION

### LÉGENDE

#### TOTAL

Le nombre d'œuvres jouées.

#### 1950+

Le nombre d'œuvres jouées ayant été créées après 1950. Il s'agit ici de repérer les œuvres contemporaines sans discrimination de style, de genre ou d'esthétique.

#### VIVANT·E

Le nombre d'œuvres jouées écrites par un·e compositrice ou compositeur vivant·e dans ce programme. Pour être plus précis, vivant ou vivante à la date où le programme a été donné en concert. Toutes les œuvres de cette catégorie sont incluses dans 1950+.

#### CRÉATION

Le nombre de créations dans le programme ou d'un·e compositrice ou compositeur. Est considérée comme une création une œuvre originale dont il s'agit de la première exécution publique. Toutes les œuvres de cette catégorie sont incluses dans VIVANT·E; les créations posthumes ne sont pas comptabilisées même si il s'agit d'une première exécution en concert.

### RÉPARTITION DES ŒUVRES

	SAISON	TOTAL	1950+	VIVANT·E	CRÉATION
PARIS	2017–2018	18	2	1	1
	2018–2019	20	1	1	1
	2019–2020	19	2	2	0
COMIQUE	2017–2018	9	2	2	2
	2018–2019	10	3	2	0
	2019–2020	11	4	4	3

	SAISON	TOTAL	1950+	VIVANT·E	CRÉATION
BORDEAUX	2017–2018	7	1	1	1
	2018–2019	7	1	0	0
	2019–2020	8	1	1	1
LYON	2017–2018	12	1	1	1
	2018–2019	13	2	2	1
	2019–2020	13	4	3	2
MONTPELLIER OCCITANIE	2017–2018	6	1	1	0
	2018–2019	7	0	0	0
	2019–2020	8	1	1	1
LORRAINE	2017–2018	6	0	0	0
	2018–2019	6	1	1	1
	2019–2020	6	0	0	0
RHIN	2017–2018	9	4	3	1
	2018–2019	9	2	1	0
	2019–2020	9	3	2	1
DIJON	2017–2018	6	1	1	1
	2018–2019	6	1	1	0
	2019–2020	4	1	1	1
LILLE	2017–2018	6	2	2	2
	2018–2019	8	3	3	3
	2019–2020	8	2	2	2

	SAISON	TOTAL	1950+	VIVANT·E	CRÉATION
ROUEN NORMANDIE	2017–2018	7	1	1	1
	2018–2019	11	3	2	1
	2019–2020	12	2	2	2
TOURS	2017–2018	6	2	0	0
	2018–2019	6	0	0	0
	2019–2020	7	1	1	1

## LISTE DES ŒUVRES CRÉÉES APRÈS 1950 PROGRAMMÉES ENTRE 2017 ET 2020

COMPOSITRICE OU COMPOSITEUR	NÉ·E EN	VIVANT·E	F/H	NATIONALITÉ	ŒUVRE	CRÉATION	OPÉRA	SAISON	JEUNE PUBLIC
Aboulker Isabelle	1938	X	F	France	<i>Les Enfants du Levant</i>		Lyon	2018– 2019	X
Adams John	1947	X	H	États-Unis	<i>I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky</i>		Lyon	2019– 2020	
Adès Thomas	1971	X	H	Grande- Bretagne	<i>Powder her face</i>		Tours	2019– 2020	
Adler R. et Ross J.	1924		H	États-Unis	<i>The Pajama Game</i>		Lyon	2019– 2020	
Bart Lionel	1930		H	Grande- Bretagne	<i>Oliver !</i>		Comique	2018– 2019	X
Battistelli Giorgio	1953	X	H	Italie	<i>7 Minuti</i>	X	Lorraine	2018– 2019	
Benjamin George	1960	X	H	Grande- Bretagne	<i>Lessons in Love and Violence</i>	X	Lyon	2018– 2019	
Benjamin George	1960	X	H	Grande- Bretagne	<i>Into the Little Hill</i>	X	Lille	2019– 2020	

COMPOSITRICE OU COMPOSITEUR	NÉ·E EN	VIVANT·E	F/H	NATIONALITÉ	ŒUVRE	CRÉATION	OPÉRA	SAISON	JEUNE PUBLIC
Berger Rémi	1960	X	H	France	<i>Contes chinois</i>	X	Comique	2018– 2019	X
Bock Jerry	1928		H	États-Unis	<i>Un violon sur le toit</i>		Rhin	2019– 2020	
Boesmans Philippe	1936	X	H	Belgique	<i>Pinocchio</i>	X	Bor- deaux	2017– 2018	
Boesmans Philippe	1936	X	H	Belgique	<i>Pinocchio</i>	X	Dijon	2017– 2018	
Boesmans Philippe	1936	X	H	Belgique	<i>Yvonne, princesse de Bourgogne</i>		Paris	2019– 2020	
Britten Benjamin	1913		H	Grande- Bretagne	<i>A Midsummer Night's Dream</i>		Tours	2017– 2018	
Cruz Violeta	1986	X	F	Colombie	<i>La Princesse Légère</i>	X	Lille	2017– 2018	X
Dupin Marc-Olivier	1954	X	H	France	<i>Le Mystère de l'écureuil bleu</i>	X	Comique	2017– 2018	X
Dusapin Pascal	1955	X	H	France	<i>Macbeth Underworld</i>	X	Rouen	2019– 2020	
Dusapin Pascal	1955	X	H	France	<i>Macbeth Underworld</i>	X	Comique	2019– 2020	
Escaich Thierry	1965	X	H	France	<i>Shirine</i>	X	Lyon	2019– 2020	
Evers Leonard	1985	X	H	Pays-Bas	<i>Le garçon et le poisson magique</i>		Rhin	2018– 2019	X
Filidei Francesco	1973	X	H	Italie	<i>L'Inondation</i>	X	Comique	2019– 2020	
Ginastera Alberto	1916		H	Argentine	<i>Beatrix Cenci</i>		Rhin	2018– 2019	
Haas Georg Friedrich	1953	X	H	Autriche	<i>Koma</i>		Dijon	2018– 2019	
Hepplewhite Russell	1980	X	H	Grande- Bretagne	<i>Laïka, le chien de l'espace</i>		Comique	2019– 2020	X

COMPOSITRICE OU COMPOSITEUR	NÉ·E EN	VIVANT·E	F/H	NATIONALITÉ	ŒUVRE	CRÉATION	OPÉRA	SAISON	JEUNE PUBLIC
Jarrell Michael	1958	X	H	Suisse	<i>Bérénice</i>	X	Paris	2018– 2019	
Kassies Sophie	1958	X	F	Pays-Bas	<i>Mouton</i>		Rhin	2017– 2018	X
Krawczyk Franck	1969	X	H	France	<i>Fosse</i>	X	Comique	2019– 2020	
Lavandier Arthur	1987	X	H	France	<i>La Légende du Roi dragon</i>	X	Bor- deaux	2019– 2020	X
Lavandier Arthur	1987	X	H	France	<i>L'Abrégé des Mer- veilles de Marco Polo</i>	X	Rouen	2019– 2020	X
Lavandier Arthur	1987	X	H	France	<i>La Légende du Roi Dragon</i>	X	Lille	2017– 2018	X
Legrand Michel	1952	X	H	France	<i>Les parapluies de Cherbourg</i>		Rouen	2018– 2019	
Loewe Frederick	1901		H	États-Unis	<i>My Fair Lady</i>		Tours	2017– 2018	
Manoury Philippe	1952	X	H	France	<i>Kein Licht</i>	X	Rhin	2017– 2018	
Manoury Philippe	1952	X	H	France	<i>Kein Licht</i>	X	Comique	2017– 2018	
Matalon Martin	1958	X	H	Argentine	<i>L'ombre de Venceslao</i>		Montpel- lier	2017– 2018	
Matton Jules	1988	X	H	France	<i>L'Odyssée</i>	X	Lille	2018– 2019	
Mayusumi Toshiro	1929		H	Japon	<i>Le pavillon d'or</i>		Rhin	2017– 2018	
Menozzi Sergio	1960	X	H	Suisse	<i>Hänsel, Gretel ...</i>	X	Lyon	2019– 2020	X
Moody Howard	1964	X	H	Grande- Bretagne	<i>Sindbad, A Journey Through Living Flames,</i>		Rhin	2017– 2018	X

COMPOSITRICE OU COMPOSITEUR	NÉ·E EN	VIVANT·E	F/H	NATIONALITÉ	ŒUVRE	CRÉATION	OPÉRA	SAISON	JEUNE PUBLIC
Musseau Michel	1948	X	H	France	<i>L'ébloui</i>	X	Rouen	2017– 2018	X
Pauset Brice	1965	X	H	France	<i>Les Châtiments</i>	X	Dijon	2019– 2020	
Pécou Thierry	1965	X	H	France	<i>Until the Lions: Echoes from the Mahabharata</i>	X	Rhin	2019– 2020	
Pécou Thierry	1965	X	H	France	<i>Nahasdzáán ou le monde scintillant</i>	X	Rouen	2018– 2019	
Pesson Gérard	1958	X	H	France	<i>Trois Contes</i>	X	Lille	2018– 2019	
Raskatov Alexander	1953	X	H	Russie	<i>GerMANIA</i>	X	Lyon	2017– 2018	
Reimann Aribert	1936	X	H	Allemagne	<i>Leat</i>		Paris	2019– 2020	
Romitelli Fausto	1963		H	Italie	<i>An Index of Metal</i>		Rouen	2018– 2019	
Saariaho Kaija	1952	X	F	Finlande	<i>Only the sound remains</i>	X	Paris	2017– 2018	
Sarhan François	1972	X	H	France	<i>Telegrams from the Nose</i>		Lille	2019– 2020	
Stockhausen Karlheinz	1928		H	Allemagne	<i>Donnerstag aus Licht</i>		Bor- deaux	2018– 2019	
Stockhausen Karlheinz	1928		H	Allemagne	<i>Donnerstag aus Licht</i>		Comique	2018– 2019	
Turnage Mark-Anthony	1960	X	H	Grande- Bretagne	<i>Coraline</i>	X	Lille	2018– 2019	X
Venables Philip	1976	X	H	Grande- Bretagne	<i>4.48 Psychosis</i>		Rhin	2019– 2020	
Wagner Reinhardt	1956	X	H	France	<i>Poil de Carotte</i>	X	Montpel- lier	2019– 2020	X



Mars 2022