



Agnès TERRIER

Entretien exclusif avec Agnès Terrier, dramaturge de l'Opéra-Comique

Agnès TERRIER, agrégée et docteure en lettres modernes, diplômée du Conservatoire de Paris (culture musicale), est dramaturge et conseillère artistique de l'Opéra-Comique, ainsi que professeure de diction française au Conservatoire de Paris. Elle a enseigné les lettres à l'université d'Angers puis a travaillé au service culturel de l'Opéra de Paris et au Festival d'Aix-en-Provence en tant que dramaturge. Elle est l'auteure en 2000 de Le Billet d'opéra, petit guide (Opéra national de Paris/Flammarion) et en 2003 de L'Orchestre de l'Opéra de Paris, de 1669 à nos jours (La Martinière). Elle a codirigé plusieurs actes de colloque : L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle (avec Alexandre Dratwicki, préface de Jérôme Deschamps, Symétrie, 2010), Le Surnaturel sur la scène lyrique, du merveilleux baroque au fantastique romantique (avec A. Dratwicki, Symétrie, 2012), Massenet et l'Opéra-Comique (avec Jean-Christophe Branger, PUSE, 2015). Elle a coordonné plusieurs catalogues d'exposition : De Carmen à Mélisande : drames à l'Opéra-Comique (exposition au Petit Palais, avec Cécile Reynaud, Paris Musées, 2015), L'Opéra-Comique et ses trésors (exposition au Centre national du costume de scène et de la scénographie, Moulins, Fage éditions 2015).

Olivier BARA : *Agnès Terrier, vous êtes dramaturge à l'Opéra-Comique ; pourriez-vous expliquer à nos lecteurs en quoi consiste votre travail – un travail qui, pour le public, demeure peut-être à l'ombre des grands éclats du spectacle lyrique découvert depuis la salle ?*

Agnès TERRIER : En tant que fonction répertoriée parmi les métiers du spectacle et faisant l'objet d'un enseignement spécifique en Allemagne, le dramaturge se distingue de l'auteur dramatique. Si ce dernier, auteur de la pièce, est à l'affiche, le dramaturge travaille en effet dans l'ombre à la préparation documentaire des spectacles, à la fois intellectuelle et historique. Soit il est attaché à une institution, opéra ou théâtre, soit il collabore avec un

metteur en scène. Dans ce dernier cas, il est intermittent du spectacle ou enseignant-chercheur. Dans le premier cas il est salarié de son institution, ce qui reste rare en France. Au service d'un théâtre, le dramaturge peut développer toute une palette d'activités en fonction du projet du directeur, de la nature de la programmation et de la taille de l'institution. En amont des saisons, il peut participer à la programmation en tant que conseiller artistique, avec une activité de recherche sur les titres et les versions des œuvres, de conseil sur les distributions. Puis il enchaîne en fournissant aux équipes artistiques des éléments contextuels, archivistiques, iconographiques. Lors de la préparation concrète d'une saison, le dramaturge met en place une programmation de médiations variées autour des spectacles : rencontres, conférences, colloques, concerts commentés, qu'il animera ou confiera à des spécialistes. Puis il s'implique dans la rédaction des programmes de salle jusqu'à en assurer la responsabilité éditoriale. Le dramaturge peut par ailleurs prendre en charge des projets culturels visant à valoriser l'institution. À l'Opéra-Comique, il s'est agi pour moi dernièrement de l'inventaire et de la numérisation des archives en 2012-2013, puis des deux expositions du tricentenaire en 2014-2015. Parmi ces activités, chaque dramaturge compose avec ce qu'on attend de lui et ce à quoi il est le plus porté : programmation, édition, médiation, suivi des productions... C'est un métier assez rare pour que chacun l'exerce de façon originale.

O. B. : *Votre travail de dramaturge et de conseillère artistique s'est développé durant la direction de l'Opéra-Comique par Jérôme Deschamps. Quelle a été la politique artistique de la « maison » Opéra-Comique durant ces dernières années ? S'agissait-il de (faire) redécouvrir l'identité de cette maison et de ce genre lyrique – une identité complexe et ouverte, forgée par trois siècles d'histoire (rappelons que l'appellation « Opéra-Comique », attribuée à un spectacle forain, apparaîtrait pour la première fois en décembre 1714) ?*

A. T. : C'est exactement cela. Jérôme Deschamps a souhaité valoriser tous les aspects et toutes les périodes de l'Opéra-Comique afin de lui rendre sa place spécifique dans notre vie musicale. Avec Olivier Mantei, son adjoint, aujourd'hui directeur du théâtre, ils avaient déjà dévoré les ouvrages parus sur le sujet et écouté tous les enregistrements possibles lorsque nous nous sommes rencontrés en 2005, alors que je travaillais pour le Festival d'Aix-en-Provence. Pour moi qui avais fait mes recherches sur le répertoire français, travaillé dans les archives de l'Opéra de Paris et même écrit un opéra-comique créé à Nantes en 2000, le projet de Jérôme Deschamps était enthousiasmant ! Il s'agissait de ranimer une très grande institution dont la

troupe avait été dissoute, le statut de théâtre national appauvri puis confisqué, tandis que son répertoire avait soit sombré dans l'oubli, soit connu une telle popularité que, joué dans les plus grands opéras du monde – *Carmen*, *Manon*, *Les Contes d'Hoffmann*... –, il n'était plus identifiable comme tel. Jérôme Deschamps voulait à la fois remettre ce répertoire à l'honneur, faire revivre un art de l'interprétation en voie de disparition, rénover l'édifice théâtre, ouvrir le lieu à tous les publics – origines foraines oblige – et replacer l'Opéra-Comique au centre de la création lyrique. L'histoire du lieu et des œuvres a été une source infinie d'inspiration pour programmer (nous avons monté cinq titres forains par exemple), mais aussi pour nouer des relations privilégiées avec le public et avec les artistes. L'histoire est un formidable vecteur d'ouverture, de compréhension, d'identification. Au point que programmant des titres inconnus ou oubliés, issus des répertoires forain, classique ou romantique, nous avons eu d'excellents taux de remplissage : les spectateurs venaient en confiance, pleins de curiosité, heureux d'être stimulés et accompagnés dans la découverte.

O. B. : *Votre travail à l'Opéra-Comique s'est effectué en collaboration avec le Palazzetto Bru Zane : en quoi ce partenariat privilégié a-t-il consisté ?*

A. T. : Le Palazzetto Bru-Zane s'appelle aussi Centre de musique romantique française : nous nous sommes associés dès sa création en 2009, de même que nous avons travaillé dès 2007 avec le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV). Le Palazzetto s'attache à valoriser, au niveau international, le patrimoine musical français du très grand siècle « romantique », de la veille de la Révolution aux lendemains de la Première Guerre mondiale. Ses actions de recherche, d'édition et de production rejoignent certaines priorités de l'Opéra-Comique. Notre partenariat s'est décliné dans les domaines artistiques et scientifiques sous forme de conseil, d'identification et de préparation des partitions, de préparation et d'animation des colloques, de publication de leurs actes, de co-réalisation ou de co-production de concerts et de spectacles lyriques, ces derniers en explorant l'application concrète sur la scène des recherches menées sur les usages historiques. En huit saisons, le Palazzetto a apporté une aide concrète à une quinzaine de spectacles, des concerts de diverses dimensions et quinze colloques, et pris en charge l'édition papier de deux volumes d'actes chez Symétrie ainsi que l'édition en ligne des autres colloques, en cours d'achèvement sur Bru Zane Mediadbase.

O. B. : *Vous avez créé et animé l'Académie de l'Opéra-Comique, lieu de sélection et de formation de jeunes chanteurs. Quel est l'enjeu de cette Académie ? Sa nécessité est-elle liée à la disparition de la troupe permanente de l'Opéra-Comique en 1971, et à la fermeture, au début des années 1990, des deux classes d'opéra-comique au Conservatoire national supérieur de Paris ?*

A. T. : En 2011, après trois saisons, nous avons fait le constat que le style de l'opéra-comique était inégalement voire mal connu des chanteurs, français comme étrangers, souvent mis en difficulté par la déclamation parlée, le passage du parlé au chanté, la prosodie du français dans une salle où tout s'entend. Il en allait de même parfois pour l'évolution de l'écriture vocale et de l'interprétation entre Grétry et Poulenc. La disparition des troupes en France puis la suppression des deux classes d'opéra-comique ont accompagné l'internationalisation des pratiques et de l'enseignement du chant. Tout cela a certes permis une meilleure circulation des artistes et des œuvres mais on peut déplorer l'effacement de la notion de style avec la standardisation des œuvres programmées. Or les artisans du renouveau baroque nous montrent depuis quarante ans combien l'art de l'interprétation repose sur la fine compréhension des répertoires nationaux, des styles, des sensibilités, des modes de jeu, des outils propres à l'éloquence de chaque époque. Et combien cette diversité des pratiques est stimulante pour tous, interprètes, programmeurs, mélomanes ! Comme nous avons réussi à mobiliser le public et à fidéliser nombre d'artistes amoureux de la salle Favart et du répertoire français, nous avons décidé de créer notre Académie, structure de formation et de promotion de l'opéra-comique. Pendant trois saisons, l'Académie a permis à de jeunes professionnels du chant – de six à dix par an – d'accéder à une formation théorique et pratique, liée à une expérience professionnelle complète tout au long de leur séjour, dans deux à trois titres à l'affiche assortis d'une série de concerts.

O. B. : *L'identité dramaturgique et esthétique de l'opéra-comique est fondée, au moins jusqu'à Manon de Massenet en 1884, sur l'alternance du parlé et du chanté. Quelle place accordez-vous à la diction dans votre travail auprès des acteurs-chanteurs ? Comment enseignez-vous la distinction entre paroles parlées et paroles chantées ? Les techniques vocales actuellement (et internationalement) enseignées permettent-elles d'établir une certaine continuité phonique entre les deux modes d'expression, parlé et chanté – je pense notamment à la prononciation des diphtongues ou à celle des « r » ?*

A. T. : En la matière, je suis plus active au Conservatoire national supérieur de Paris, dans le cadre de mon enseignement qui se déploie sur une année d'étude, qu'à l'Académie de l'Opéra-Comique où, contexte professionnalisant oblige, je n'interviens auprès des chanteurs qu'au cours d'ateliers ponctuels et de répétitions. La diction est de toute façon un critère de sélection pour notre Académie. Nous y sommes extrêmement attentifs car le public est très exigeant : les spectateurs apprécient de ne pas avoir à lire les surtitres.

Bien sûr, rechercher une harmonie entre les deux discours parlé et chanté est un objectif artistique. Il faut néanmoins le relativiser : c'est un horizon, pas un impératif catégorique. Le genre s'apprécie dans son alternance dynamique, laquelle doit inspirer la mise en scène. L'opéra-comique requiert des chanteurs-acteurs, autrement dit des artistes très complets, et on ne rend justice aux œuvres comme aux interprètes que dans des salles de taille modeste et à l'acoustique délicate, car c'est un art de la nuance. Il n'y a pas de mystère : les chanteurs doivent travailler leur voix parlée afin qu'elle soit sonore, leur diction et leur soutien afin qu'aucune syllabe parlée ne se perde dans l'émotion ou dans le mouvement scénique. Cet apprentissage doit commencer très tôt, sans quoi ce sont de grands pans du répertoire, opérette et opéra-comique, qui échappent aux artistes lyriques.

Le contexte est cependant difficile car les conditions d'interprétation ont beaucoup changé. La lecture de la presse du XIX^e siècle et l'écoute des premiers enregistrements révèlent que les chanteurs de jadis étaient, davantage qu'aujourd'hui, autant des diseurs que des chanteurs, parfois davantage. Les surtitres n'existaient pas, les interprètes jouaient principalement à l'avant-scène, près du trou du souffleur (car ils alternaient les rôles d'un soir à l'autre), face au public. On exigeait d'eux une bonne diction. Depuis un siècle, les chanteurs se produisent dans des théâtres de plus en plus vastes, et ont appris à évoluer dans les trois dimensions d'un décor en volumes. Ils se sont mis à étudier et à se produire dans toutes les langues. Le sur-titrage est apparu. La diffusion de l'enregistrement focalise le public sur les voix au détriment des autres paramètres de l'interprétation. Enfin, la désaffection à l'égard du répertoire « léger » a contribué à la dépréciation des talents plus théâtraux que vocaux.

La diction est primordiale puisque la musique vocale n'existerait pas sans le texte. Ce que prend en charge l'interprète, c'est un discours, celui d'un personnage, ou d'un poète dans le cas d'une mélodie. Afin que le chant se mue en discours, il faut une bonne diction, mais ce n'est pas suffisant. Pour que ce discours sonne français et soit éloquent, il faut l'accentuer. L'écriture musicale est composée depuis Lully sur une langue dont l'accent tonique est

bien identifié – c'est sa perception qui a entraîné la disparition des consonnes finales sonores (maintenues dans l'orthographe), c'est sur lui que repose notre écriture poétique (douze syllabes n'ont jamais fait un alexandrin : il faut deux accents fixes sur les 6^e et 12^e syllabes, les autres étant variables d'un vers à l'autre). Néanmoins l'écriture musicale ne note pas cet accent tonique, il va de soi : à l'interprète de le restituer, de même qu'il place librement ses accents oratoires afin de déployer son éloquence. Autrement dit, avec une bonne diction, mais sans les accents, on chante un texte. Avec les accents en plus, on produit un discours éloquent. C'est là qu'on peut se dire interprète. Si le texte est correctement accentué, même un chanteur étranger conservant son accent produira un chant qui sonnera français et sincère. Pour tous, le travail d'accentuation doit être fait sur la partition dès l'apprentissage du rôle.

L'accent tonique, présent dans le discours parlé, permet aussi d'unifier morceaux chantés et scènes parlées dans l'opéra-comique, car l'énergie qui caractérise l'expression de chaque personnage reste la même.

Le « r » n'est pas seulement problématique dans le passage du parlé au chanté, mais plus généralement pour la compréhension, car nous Français avons tendance à peu le prononcer lorsque nous parlons, sinon sous la forme d'un faible frottement du dos de la langue contre le voile du palais (r dorso-vélaire). Dans le jeu parlé comme dans le chant, il faut apprendre à le produire en faisant vibrer légèrement la luette sur le dos de la langue (r uvulaire, ou grasseyé). On peut ainsi le faire entendre dans une vaste salle et chanter le répertoire mixte (opérette, opéra-comique), moderne (à partir de Massenet) comme la mélodie (où il faut rechercher une expression plus intime). Ce r uvulaire est plus naturel et moins grandiloquent pour nous que le r apical (roulé) baroque et romantique. Mais le plus indispensable, c'est de se faire comprendre : grasseyement et roulement des r sont conciliables dans un même rôle, ce à quoi parviennent les meilleurs chanteurs.

O. B. : *Que peut-il rester aujourd'hui, dans le jeu de scène comme dans l'interprétation vocale de chanteurs internationaux, rompus à des styles très divers, de l'héritage spécifique des emplois d'opéra-comique ? Rappelons que l'opéra-comique, depuis le XVIII^e siècle, possède des profils vocaux et dramatiques très particuliers, fondateurs de l'esthétique de bien des ouvrages : la jeune Dugazon ou la forte Dugazon, le baryton-Martin, l'Elleviou, le Trial... etc.*

A. T. : Ce qui reste du système des emplois est de l'ordre de la reconstruction, qu'effectuent les artistes les plus éclairés, aidés par les chercheurs, sur tel ou tel titre programmé. Les œuvres imposent la logique des

emplois : dès l'élaboration d'une distribution, un responsable de casting tient normalement compte des spécificités vocales et scéniques de chaque rôle. Les chanteurs sont avides de mieux connaître le système des emplois qui leur permet de s'orienter dans le répertoire. Le public reste en revanche très ignorant de ce phénomène qui a marqué la création lyrique en France. On ne l'appréhendera bien qu'à deux conditions : programmer de façon plus audacieuse le répertoire du tournant des XVIII^e et XIX^e siècles (de Grétry à Auber) et développer les liens entre des chercheurs comme vous qui enseignez dans notre académie et le public d'une part, les interprètes d'autre part, pour faire connaître l'art des Dugazon, Elleviou, Trial, etc.

O. B. : *Dans la programmation à laquelle vous avez contribué ces dernières années, quelle place a occupée la période 1760-1830, période de basculement de l'Ancien Régime et de mutation socio-culturelle à laquelle se consacre la revue Orages ? Pour l'Opéra-Comique, cette période est celle de l'institutionnalisation du genre, issu des scènes foraines : en 1762, l'Opéra-Comique de la Foire fusionne avec la Comédie Italienne et s'installe à l'Hôtel de Bourgogne ; en 1807, Napoléon I^{er} fixe par décret le répertoire du Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, imposant l'alternance du parlé et du chanté. Mais cette période a été aussi celle d'une grande confusion pour l'Opéra-Comique, avec la rivalité des théâtres Favart et Feydeau durant la décennie révolutionnaire. Cette époque a favorisé, à l'Opéra-Comique, une sorte de « pré-romantisme » (étiquette discutable, certes) avec les drames lyriques de Méhul, de Cherubini ou de Le Sueur, avant que Scribe, Auber ou Hérold n'ouvrent l'ère romantique de l'opéra-comique dans les années 1820. Avez-vous exploré ces années d'inventions dramatiques et musicales ?*

A. T. : Nous n'avons pu leur accorder qu'une place assez modeste dans la programmation. L'Opéra-Comique s'efforce en effet de ne pas programmer seul et de développer au contraire des partenariats de production : ils permettent de partager le coût de chaque spectacle et de diffuser des titres qui n'ont pas vocation à rester cantonnés à Paris. Il était et il reste difficile de mobiliser des partenaires institutionnels sur Grétry, Méhul, Cherubini, Le Sueur, Boieldieu, Isouard, Hérold, Auber... Il faut aussi s'associer des chefs convaincus, et de tout premier plan pour rassurer le public. Nous privilégions toujours le désir des artistes car leur conviction et leur vision de l'œuvre sont indispensables à la réussite d'un projet. C'est William Christie qui avait attiré l'attention de Jérôme Deschamps sur *Zampa* de Hérold. Sir John Eliot Gardiner était très tenté par un Boieldieu, ou par *Uthal* de Méhul, mais il a accordé la priorité à d'autres projets. Nous n'avons pas réussi non plus à mobiliser assez de partenaires sur des titres d'Adolphe Adam. Il faut être patient !

O. B. : *Pour les opéras-comiques composés entre 1778 (L'Amant jaloux de Grétry) et 1831 (Zampa d'Hérold, ou, 1832 si l'on ajoute Le Pré aux clercs du même Hérold, recréé en 2015), avez-vous adopté, avec les chefs d'orchestre, les metteurs en scène, les décorateurs et costumiers, les chanteurs, une démarche de reconstitution historique – selon la démarche dite hâtivement « baroque » ? Ou avez-vous privilégié, plutôt que la « lettre », l'esprit, et la réappropriation contemporaine d'un répertoire perdu ?*

A. T. : La démarche ne pouvait qu'être différente, en fonction à chaque fois de l'équipe artistique comme du cadre de production. L'Opéra-Comique n'a pas de doctrine en la matière, plutôt une volonté d'écoute et d'accompagnement.

L'Amant jaloux, comédie mêlée d'ariettes de Thomas d'Hèle (livret) et Grétry, fut l'un des premiers grands ouvrages français de demi-caractère, et probablement un modèle pour Mozart. Avec ce titre, l'Opéra-Comique et le CMBV, déjà partenaires sur *Cadmus et Hermione* de Lully en 2007-2008, voulaient recréer un spectacle pré-classique en recourant aux toiles peintes – signées Antoine Fontaine. Le metteur en scène Pierre-Emmanuel Rousseau, accompagné par le CMBV, a exploré les possibilités du théâtre à machines et des techniques historiques de la scène. Il a travaillé à mieux comprendre l'esthétique des Lumières et ses contraintes en termes d'éclairages, d'entrées latérales, de jeu scénique... En accord avec tous, il n'a pas pris le parti d'une « reconstitution » mais plutôt d'une relecture éclairée. L'éclairage était électrique, la prononciation moderne, les costumes de fantaisie, dans un écrin de décors et d'effets caractéristiques de l'époque de l'Opéra royal de Versailles. Il a eu l'heureux sentiment que le retour aux toiles peintes remettait au premier plan le chanteur, sa vocalité et son jeu.

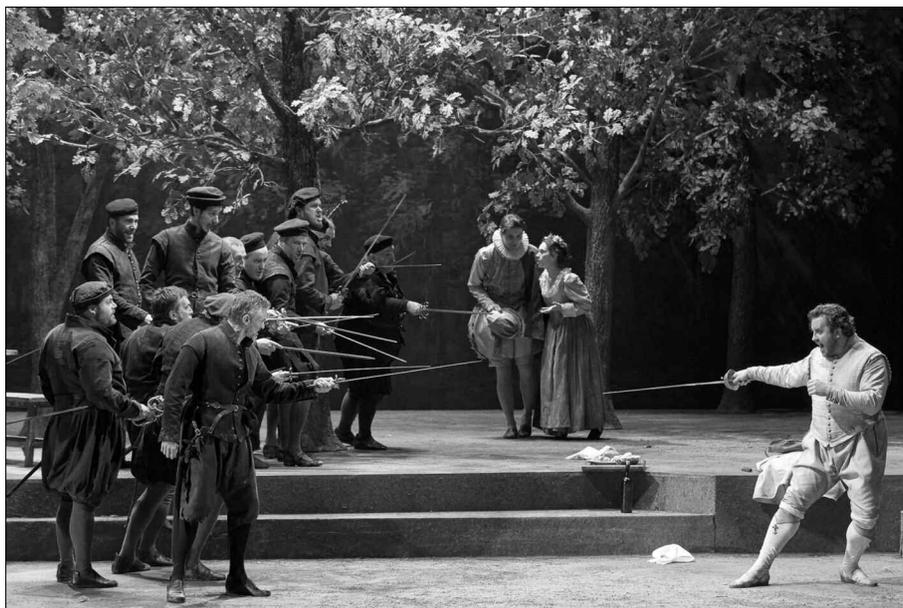
Zampa ou la Fiancée de marbre de Mélesville (livret) et Hérold fut créé à l'Opéra-Comique en 1831, quelques mois avant la production rivale de l'Opéra, *Robert le Diable* de Meyerbeer. La partition remplissait « toutes les conditions qu'on exige aujourd'hui à Paris d'un véritable opéra-comique » (Berlioz) et fit le tour de l'Europe, exaspérant Wagner à Vienne en 1842 (« Partout où j'allais, j'entendais *Zampa* et les pots-pourris de Strauss sur *Zampa* ! »). Pour les décors et les costumes, Macha Makeïeff a puisé chez les disciples d'Ingres, Louis Janmot, Pierre Henri Revoil, François Marius Granet, passés par l'Italie et fascinés par les brigands qu'ils croisaient dans les montagnes. Elle a rapproché *Zampa* de l'art troubadour des années 1820-1840. S'appuyant sur la facture composite de l'œuvre, à la fois comédie, drame et pot-pourri musical, elle a associé des récupérations et des créations



L'Amant jaloux, mise en scène de Pierre-Emmanuel Rousseau, décors de Thibaut Welchlin, costumes de Pierre-Emmanuel Rousseau & Claudine Crauland, Opéra-Comique, mars 2010 [2 ill.].



Zampa, mise en scène de Jérôme Deschamps, décors et costumes de Macha Makeïeff, Opéra-Comique, mars 2008 [2 ill.].



Le Pré aux clers, mise en scène et scénographie d'Éric Ruf, costumes de Renato Bianchi, Opéra-Comique, mars 2015 [2 ill.].

dans les décors, les procédés et les accessoires. La présence du comique dans la pièce posait une question de fond : fallait-il traiter l'œuvre au premier degré ? Pour le metteur en scène Jérôme Deschamps, sans aucun doute car les sentiments abordés ne présentent pas d'ambivalence. Le personnage bouffe, Dandolo, fait le lien entre la réalité de la comédie et le drame fantastique. Cette atmosphère de fragilité et de tension, les metteurs en scène ont voulu la rendre sensible avec les moyens de pacotille du théâtre.

Le Pré aux clercs de Planard (livret) et Hérold est le cinquième titre le plus joué dans l'histoire de l'Opéra-Comique. Pour Éric Ruf, qui signait la mise en scène et les décors, l'œuvre relève d'un théâtre du premier degré et ambitionnait d'être un spectacle populaire et total, mêlant les genres et les tons dans l'esprit de Shakespeare. La moderniser n'avait aucun intérêt : il fallait au contraire lui rendre sa réalité temporelle. Les costumes Renaissance servent la vérité des personnages : la fantaisie des vêtements masculins de cette époque se combinait avec la pratique quotidienne de la violence, le code des couleurs – noir pour les catholiques, blanc pour les protestants – permettait d'identifier les protagonistes sur le champ de bataille comme aujourd'hui sur une scène. Conçus par Renato Bianchi, ces costumes ont répondu à l'appétit d'historicité du public et ont permis de limiter les fantaisies décoratives. Loin d'un décorum de carte postale, Éric Ruf a conçu un décor neutre et arboré (ce que suggéraient deux des trois lieux de l'action), permettant de recentrer le regard sur les personnages.

O. B. : *Fidèle à la tradition d'ouverture de l'opéra-comique, genre que l'on a trop vite considéré comme éminemment « français » et que l'on confond encore avec celui (tout à fait noble aussi) de l'opérette, vous avez accueilli un spectacle de ballets de Noverre comme les tragédies lyriques Amadis de Gaule de Jean-Christien Bach ou Zoroastre de Rameau (déjà entré au répertoire de l'Opéra-Comique en 1964). De même, vous avez fait place, sur la scène de Favart, au grand opéra romantique avec La Muette de Portici d'Auber mis en scène par Emma Dante. Vous avez aussi offert une production du Freischütz de Weber, rappelant que l'Opéra-Comique était riche d'une tradition d'accueil et de diffusion de l'opéra étranger en France.*

A. T. : L'Opéra-Comique n'a pas vocation, au XXI^e siècle, à se fermer sur son répertoire historique, aussi riche soit-il (quelque 3 000 titres) mais dont il n'a pas l'exclusivité ! La programmation s'est faite en mêlant la curiosité patrimoniale et la volonté d'utiliser au mieux ce magnifique « instrument de musique » (pour reprendre un mot de Berlioz) qu'est la salle Favart. Les dimensions, la disposition et l'acoustique du lieu en font le seul théâtre pari-

sien héritier des salles édifiées avant la Révolution. Quoique reconstruit deux fois depuis 1783, l'Opéra-Comique n'a en effet jamais pu s'agrandir. De son exigüité, du relatif inconfort qui en résulte et de l'absence d'orchestre permanent, nous tirons une force : celle de pouvoir programmer des œuvres anciennes, légères, intimes ou délicates, servies par les formations les plus appropriées, jouant en général sur instruments d'époque, voire dans la disposition de fosse d'époque comme nous l'avons fait avec François-Xavier Roth et Les Siècles pour *Mignon* d'Ambroise Thomas, *Les Brigands* d'Offenbach et *Lakmé* de Léo Delibes.

Le baroque a pleinement sa place dans la salle Favart, surtout depuis l'extraordinaire réussite de l'*Atys* de Jean-Marie Villégier et William Christie en 1987, production que nous avons remontée, diffusée en direct et enregistrée pour le DVD. Nous avons donc programmé deux Lully (*Atys* et *Cadmus et Hermione*), deux Rameau (*Zoroastre* et *Platée*), un Destouches (*Le Carnaval et la Folie*), un Campra (*Les Fêtes vénitienes*), mais aussi un Cavalli (*Egisto*), deux Purcell (*The Fairy Queen* et *Dido and Aeneas*) et un Blow (*Venus and Adonis*).

La résurrection d'*Amadis de Gaule* de Jean-Christien Bach et la reconstitution de deux ballets d'action de Noverre ont été réalisées en étroite collaboration avec le CMBV et le Palazzetto Bru Zane. Les ballets de Noverre nous intriguaient autant pour leur musique – signée Rodolphe, un virtuose de la fin du XVIII^e siècle, et confiée à Hervé Niquet – que pour leur dramaturgie et pour l'intérêt de reconstituer, grâce au travail de Marie-Geneviève Massé et Vincent Tavernier, la danse expressive inventée par Noverre, le





Amadis de Gaule, mise en scène de Marcel Bozonnet, décors d'Antoine Fontaine, costumes de Renato Bianchi, Opéra-Comique, janvier 2012 [3 ill.].

fondateur du ballet romantique. Jeune danseur, Noverre avait forgé sa conception de la danse au sein de la troupe de l'Opéra-Comique. Il y revint plus tard comme chorégraphe et y signa ses plus grands succès français, tant son art expressif, reposant sur l'observation de la nature, correspondait aux canons de l'opéra-comique. Programmer Noverre nous a permis de rappeler, après cinq saisons consacrées au lyrique, que l'Opéra-Comique fut également une scène chorégraphique et mobilisa jusqu'en 1972 une troupe de danseurs modeste mais brillante. Quant à Jean-Sébastien Bach, il était le seul de sa famille à s'être essayé à l'opéra, en l'occurrence à l'*opera seria* où il brillait à Londres. Considéré à l'instar de Gluck, il reçut en 1778 une commande de Paris pour une tragédie lyrique, le grand genre français. Le livret lui permettait de se mesurer à l'*Amadigi* de Haendel, la partition comportait plus de ballets qu'il n'en avait jamais écrit : la gageure était exceptionnelle. Mais la création tomba au plus fort de la querelle qui opposait les gluckistes aux piccinnistes et *Amadis* disparut après sept représentations. Nous l'avons ressuscitée avec enthousiasme, avec le chef Jérémie Rhorer et le metteur en scène Marcel Bozonnet.

Le Freischütz est un authentique opéra-comique allemand que nous rêvions de monter, *a priori* dans la version originale de 1821. Sir John Eliot Gardiner penchait pour la version française de 1841 qui fait entendre ce que Weber devait à Grétry, Méhul, Dalayrac et Cherubini (l'imbrication du théâtre avec la forme musicale, l'art de la caractérisation) et ce qu'il a légué à Berlioz et à l'orchestre français (des instruments employés pour leurs couleurs propres, des alliages expressifs nouveaux, un orchestre régisseur du drame). La version française l'a aussi emporté car elle permettait de faire entendre les récitatifs composés par Berlioz pour transformer le singspiel en opéra continu – une nécessité parisienne en 1841 – et aussi la traduction, c'est-à-dire la poésie verbale et la prosodie, réalisée par Berlioz dans un respect absolu de la musique de Weber. Nous avons pu établir ce dernier point à la Bibliothèque-musée de l'Opéra grâce à l'examen des manuscrits réalisé avec Sir John Eliot Gardiner et Hugh Macdonald, l'éditeur des œuvres de Berlioz. En programmant ce *Freischütz*, nous avons aussi illustré l'analyse de Berlioz en 1841 : « Voyez comme il se traîne languissant à l'Opéra, ce drame musical si vivace, d'une si sauvage énergie ! Weber a donc tort ? Non, mais comme tous les autres théâtres de la même dimension, l'Opéra est trop grand. » La salle Favart, elle, s'est avérée parfaite !

Enfin nous tenions à monter *La Muette de Portici* : cette œuvre, qui illustre le mieux le rapport étroit que le genre lyrique a entretenu avec le politique, est l'emblème de l'art lyrique des années 1820-1840 qui mérite, au même



Le Freischütz, mise en scène de Dan Jemmett, décors de Dick Bird, costumes de Sylvie Martin-Hyszka, Opéra-Comique, avril 2011 [2 ill.].

titre que l'opéra baroque, d'être exploré méthodiquement, redécouvert sans préjugé et restitué scrupuleusement. Contrairement aux « grands opéras romantiques » qui lui ont succédé, *La Muette* présente des proportions encore adéquates pour la salle Favart, même si la salle Le Peletier qui en accueillit la création en 1828 était plus vaste. Après l'incendie de Le Peletier en 1873, *La Muette* déclina dans la vaste nef du Palais Garnier : seule Favart pouvait lui rendre son lustre. Nous avons eu la chance de rencontrer dans ce projet une ambition similaire à la Monnaie de Bruxelles, le partenaire qui avait le plus de sens puisqu'une banale représentation à la Monnaie le 25 août 1830 déclencha une insurrection dont le résultat, en quelques semaines, fut l'indépendance de la Belgique arrachée au Royaume des Pays-Bas.

O. B. : *Vous avez aussi entrepris avec les Archives nationales la numérisation et la publication des archives de l'Opéra-Comique. Où en est cette entreprise, et quel en est l'esprit ?*

A. T. : Troisième plus ancienne institution théâtrale de France après l'Opéra et la Comédie-Française, l'Opéra-Comique n'a jamais pu gérer ses archives. Récupérées par ses tutelles, emportées par ses directeurs successifs – parfois à l'Opéra –, perdues dans des déménagements ou des incendies, ce qui en reste est aujourd'hui dispersé entre différents fonds des Archives nationales, de la Bibliothèque nationale de France, de la Bibliothèque historique de la ville de Paris et du Centre national du costume de scène – entre autres. Dans la perspective du tricentenaire, nous avons conçu la reconstitution virtuelle du répertoire et le rassemblement virtuel des archives. L'idée étant de pouvoir aider les spectateurs en quête de leur mémoire musicale ou familiale, les musiciens et les institutions cherchant des sources de première main, les chercheurs travaillant sur ce répertoire. En 2012, l'Opéra-Comique a présenté sa candidature à l'appel à projet de numérisation 2013 coordonné par le département de la recherche, de l'enseignement supérieur et de la technologie au sein du ministère de la Culture et de la Communication. Notre projet portait sur la numérisation des archives artistiques conservées aux Archives nationales (livrets manuscrits, dossiers de censure, affiches, dessins, gravures et photographies couvrant la période 1800-2007), ainsi que des archives conservées à l'Opéra-Comique (programmes de salle, brochures de saison, affiches et photographies pour la période 1911-2007). La Bibliothèque nationale de France développe son propre programme de numérisation tandis que le Palazzetto Bru Zane finance le catalogage et la numérisation des livrets de mises en scène lyriques à la Bibliothèque historique de la ville de Paris. Retenu par le ministère,



La Muette de Portici, mise en scène d'Emma Dante, décors de Carmine Maringola, costumes de Vanessa Sannino, Opéra-Comique, avril 2012 [2 ill.].

notre projet a permis la numérisation des documents en 2013. Puis nous nous sommes associés à l'équipe Dezède afin d'assurer la mise en ligne de la chronologie des spectacles et des archives numérisées sur le portail Dezède (<https://dezede.org/dossiers/archives-opera-comique/>), où nous sommes assurés de trouver des garanties techniques, un suivi scientifique et de belles perspectives de développement. Tout est consultable en ligne. Il reste à compléter la chronologie sur Dezède et à poursuivre la numérisation des archives qui nous parviennent encore par des dons, ainsi que des archives administratives et architecturales conservées aux Archives nationales, pour lesquelles un nouveau financement doit être trouvé.

O. B. : *Votre travail se poursuit désormais à l'Opéra-Comique sous la nouvelle direction d'Olivier Mantei. Pouvez-vous nous dévoiler les nouvelles voies que vous souhaitez explorer ces prochaines années ? Ou pourriez-vous même formuler vos rêves ou vos utopies pour l'Opéra-Comique ?*

A. T. : Nous avons encore beaucoup de patrimoine musical à remettre à l'honneur et nous allons poursuivre les redécouvertes. Je ne peux rien révéler mais nous avons de très beaux projets en préparation qui bénéficieront d'une dynamique de coproduction internationale. Le théâtre sera désormais ouvert dix à onze mois sur douze : nous aurons plus de levers de rideau. Un rêve : que l'Opéra-Comique gagne un espace de répétition hors du théâtre qui permette d'enchaîner plus rapidement les productions. Quant à moi, j'espère pouvoir consacrer plus de temps au conseil linguistique ces prochaines saisons.

Entretien réalisé en janvier 2016.