

Introduction

À la fin du XIX^e siècle, Thomas Edison prophétisait, à partir de l'invention de son *kinetograph* : « Je crois que, dans les années à venir, [...] des opéras pourront être donnés au Metropolitan de New York sans qu'ils diffèrent en rien de l'original, mais avec des artistes et des musiciens morts depuis longtemps¹. » Aujourd'hui, plus d'un siècle après, on peut s'amuser à la fois de la pertinence et de l'approximation de tels propos, alors que certaines salles de cinéma du monde entier retransmettent en direct les représentations du Metropolitan Opera. Incontestablement, le cinéma reste aussi inséparable de l'opéra qu'il l'était à ses débuts, à travers des interactions institutionnelles, techniques, esthétiques, génériques, formelles et humaines multiples. L'étude de ces interactions, qui paraissent constamment se répéter et se réinventer, est précisément l'objet de ce livre.

On a souvent dit que le cinéma, nouvel art total, aurait pris le relais des grandes formes spectaculaires du XIX^e siècle, à commencer par l'opéra, avec lequel il serait entré en concurrence. Dans *Introduction à la sociologie de la musique* (*Einleitung in die Musiksoziologie*, 1962), Adorno montre combien, sous une forme plus démocratique certes, le lieu et le rituel cinématographiques doivent cependant beaucoup à l'opéra. Les salles de cinéma reprennent le rouge des fauteuils et les balcons des salles de concert², les deux arts partagent les sources d'inspiration, le *star-system*, la recherche de l'émotion ; et l'on a régulièrement souligné combien l'économie et l'intensité du langage musico-dramatique de Puccini, par exemple,

• 1 – Cité par Noël BURCH, « Du muet, le parlant. Réflexions cursives sur un interrègne », in BELAYGUE Christian (dir.), *Le Passage du muet au parlant. Panorama mondial de la production cinématographique (1925-1935)*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse/Éd. Milan, 1988, p. 31.

• 2 – ADORNO Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique* (*Einleitung in die Musiksoziologie*, 1962), trad. de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Éd. Contrechamps, 1994, p. 85.

avaient pu préparer le genre du mélodrame cinématographique³ – on notera d'ailleurs que, parmi les œuvres les plus régulièrement adaptées au cinéma, figurent les opéras de Puccini, Mascagni ou Leoncavallo, aux côtés de la *Carmen* de Bizet⁴ – et combien la pensée de la collaboration entre les arts ou les techniques compositionnelles de Wagner avaient pu nourrir certains procédés caractéristiques du cinéma en général, et de la musique de film en particulier⁵.

Les débuts du cinéma sous l'égide de l'opéra

Né comme spectacle populaire au sein des attractions, le cinéma a indéniablement cherché à acquérir ses lettres de noblesse en se construisant une filiation à l'opéra, vu comme le comble de l'art par sa prétention à totaliser tous les arts. Dès ses débuts, il le concurrence en reprenant certains de ses sujets : *Faust* inspire Méliès pour *Faust aux enfers* (1903) et *La Damnation du docteur Faust* (1904). En 1904, Edwin S. Porter est chargé, par Edison, de réaliser, au moyen du *kinetophone*, un *Parsifal* inspiré de la création – alors illégale en dehors de Bayreuth – de l'œuvre au Metropolitan Opera de New York l'année précédente. Production coûteuse composée de huit séquences d'une durée de près d'une demi-heure au total, elle n'obtient cependant pas le succès attendu. De 1900 à 1907, par le procédé du *phonoscène*, Alice Guy entreprend en France le tournage de *Carmen* (douze scènes), *Mireille* (cinq scènes), *Mignon* (sept scènes) et *Faust* (vingt-deux scènes). Cette réalisation d'un peu plus d'une heure au total a été présentée par Noël Burch comme le « premier long métrage parlant en puissance⁶ ». En Italie, le répertoire lyrique fait également l'objet de multiples réalisations de films muets, accompagnés de musiques adaptées des œuvres originales, variables selon les lieux et leurs moyens. En Allemagne, en 1924, Fritz Lang présente contre, tout contre Wagner, ses propres *Nibelungen* et, en 1925, Robert Wiene propose un *Rosenkavalier* pour lequel Strauss a accepté d'adapter la partition de son opéra. En France, entre 1924 et 1929, Jacques Rouché a fait représenter à l'Opéra six grandes réalisations cinématographiques accompagnées en direct par l'orchestre

• 3 – Voir BARICCO Alessandro, *L'Âme de Hegel et les vaches du Wisconsin (L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin)*, 1992), trad. de l'italien par Françoise Brun, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 90-95.

• 4 – Voir le numéro spécial *Opéra et cinéma* de *L'Avant-Scène Opéra*, n° 98, 1987.

• 5 – Voir GUIDO Laurent, entrée « cinéma » du *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, PICARD Timothée (dir.), Arles, Actes Sud, 2010, p. 367-372, et BELHAJ KACEM Mehdi, *Opera Mundi, La Seconde Vie de l'Opéra*, 1, Paris, Éd. Léo Scheer, coll. « Variations XX », 2012.

• 6 – Cité par Édouard ARNOLDY, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, Liège, Éd. Du Céfal, coll. « Travaux et thèses », 2004, p. 188.

jouant des partitions spécialement composées pour les films⁷. En 1926, le procédé américain du *vitaphone* s'impose et, avant *Le Chanteur de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), permet une adaptation de *Dom Juan* avec une musique de compilation réalisée par William Axt. L'avènement du cinéma parlant conforte ces relations, et le genre du film-opéra s'impose progressivement : *Pagliacci* de Leoncavallo, produit par Fortune Gallo, inaugure officiellement le genre en 1931, avant que Carmine Gallone, en Italie, s'en fasse une spécialité.

Plus globalement, l'esthétique cinématographique emprunte dès ses débuts à l'opéra. Noël Burch écrit ainsi à propos des films muets : « Avec sa partition musicale ininterrompue, le film muet est une sorte de spectacle lyrique, où la voix figure en tant que gestuelle, la parole en tant que graphie. Et ces déplacements évoquent précisément ceux de l'opéra, où le verbe s'efface dans le chant, les silences deviennent chants d'orchestre, et l'intrigue se lit... dans les notes du programme⁸. » On ne sera donc pas surpris du fait que les premiers théoriciens du cinéma cherchent du côté de l'opéra la référence capable de fonder la valeur artistique de cet art nouveau, à la fois dans ses ressemblances et ses divergences. Le *Gesamtkunstwerk* wagnérien, l'idée de *synthèse des arts*, les moyens offerts par les concepts de *mélodie continue* ou de *leitmotiv* offrent à toute l'histoire du cinéma des outils théoriques majeurs, bien au-delà de la seule question de la musique de film. De là à faire du cinéma la véritable réalisation du projet wagnérien, il n'y a qu'un pas : « Le cinéma offre, à une échelle jamais atteinte, la possibilité rêvée par un Wagner, de pouvoir organiser sur un rythme l'ensemble de la réalité », écrit ainsi Michel Chion⁹.

Si le monde du cinéma a eu besoin, pour s'affirmer, de l'autorité et du prestige de l'opéra, réciproquement le cinéma intéresse les musiciens : dans une période où s'affirme une crise de l'art lyrique, il apparaît comme une voie nouvelle digne d'être explorée et, dès 1908, le doyen de la musique française, Camille Saint-Saëns, signe la musique de *L'Assassinat du Duc de Guise*. L'idée qu'il pourrait être « la grande expression lyrique de l'art d'aujourd'hui¹⁰ », comme le déclare Maurice Ravel

• 7 – *Le Miracle des loups* de Raymond Bernard avec la musique d'Henri Rabaud en 1924, *Salammbô* de Pierre Marodon avec la musique de Florent Schmitt en 1925, *La Croisière noire* de Léon Poirier avec la musique d'André Petiot en 1926, *Napoléon* d'Abel Gance avec une musique partiellement originale d'Arthur Honegger en 1927, *Madame Récamier* de Gaston Ravel avec la musique de Léon Moreau en 1928, *Verdun, Visions d'histoire* de Léon Poirier avec la musique d'André Petiot en 1928, enfin *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* de Marc de Gastyne avec la musique d'Henri Février et de Marc Delmas en 1929.

• 8 – BURCH Noël, art. cité, p. 51.

• 9 – CHION Michel, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1991, p. 91.

• 10 – RAVEL Maurice, « Les aspirations des moins de vingt-cinq ans », *Excelsior*, 28 novembre 1933.

en 1933, est alors une sorte de lieu commun, qui souffre néanmoins du décalage avec la réalité d'une production essentiellement commerciale. Il est rare que le monde du cinéma accepte de faire sa place au musicien, même si des exceptions heureuses existent et valent la peine d'être étudiées. De leur côté, Paul Claudel et Darius Milhaud dans *Le Livre de Christophe Colomb*, conçu dès 1927-1928 et créé comme opéra à Berlin en mai 1930, intègrent à la mise en scène des projections cinématographiques, principe que l'on retrouve dans une séquence de la *Lulu* d'Alban Berg.

Approche théorique des affinités électives entre cinéma et opéra

Malgré certaines gémellités esthétiques évidentes telles que le caractère mixte sollicitant la collaboration de plusieurs arts, l'usage de la musique, ou la pratique de l'adaptation¹¹, l'alliance de l'opéra et du cinéma a soulevé plusieurs problèmes esthétiques récurrents ayant connu des réponses diverses¹². Parmi ceux-ci, citons : un protocole de codes et de conventions antithétiques, notamment pour tout ce qui a trait à la *mimésis* – ce qui relève du réalisme, de la vraisemblance –, et qui est rendu particulièrement flagrant par un accompagnement orchestral risquant d'asservir la temporalité cinématographique à celle de la musique, et surtout par la présence du chant, jugé en outre souvent inesthétique parce que l'interprète ne répond pas aux canons de la beauté cinématographique ou parce que la physiologie du chant s'accommode mal du gros plan. Il faut ajouter à cela toutes ces répétitions de paroles ou de séquences musicales qui sont le propre de l'opéra et ralentissent l'action en lui faisant perdre sa linéarité. Le problème est le même dans le cas jumeau de la comédie musicale portée à l'écran qui, avec un Jacques Demy notamment, a su donner au cinéma *en-chanté* une certaine autonomie générique, en même temps que ses lettres de noblesse¹³. Car comme souvent en pareil cas,

• 11 – Voir HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, qui consacre de nombreux développements à l'opéra, notamment à travers l'exemple de *Carmen*, p. 153-167 ; ou GROVER-FRIEDLANDER Michal, *Vocal Apparitions: the Attraction of Cinema to Opera*, Princeton, Princeton University Press, 2005, pour une étude comparée des adaptations de Shakespeare à l'opéra et au cinéma.

• 12 – Dans la première moitié du xx^e siècle, l'opéra et le cinéma ont abondamment nourri des réflexions théoriques et des pratiques croisées : voir d'un côté, Eisenstein, Gance ou Murnau revendiquant la tutelle de l'opéra, qu'il leur arrive d'ailleurs parfois d'aborder en tant que metteurs en scène ; mais aussi, de l'autre, les cas déjà évoqués de Berg, Weill et Brecht ou Claudel et Milhaud, qui tentent d'incorporer le cinéma dans leurs diverses expérimentations scéniques.

• 13 – Voir *Le Monde enchanté de Jacques Demy*, catalogue d'exposition sous la dir. de Matthieu ORLÉAN, Paris, Skira Flammarion/La Cinémathèque française, Ciné-Tamaris, 2013.

loin de représenter des apories insurmontables, ces défis se sont finalement révélés extraordinairement féconds, aussi bien dans le cas de l'industrie cinématographique populaire qui a particulièrement prisé les films chantés, que dans celui des grands cinéastes qui, à partir de leurs personnalités créatrices propres, les ont contournés et transcendés chacun à leur manière, proposant une relecture stimulante et novatrice des œuvres considérées. La première et les seconds se rejoignent par le recours fréquent à un certain nombre de compromis – coupures, utilisation du *playback*, choix d'interprètes avant tout crédibles¹⁴ –, mais aussi par l'apport de tout un langage et répertoire artistiques que la scène rend impossibles, comme le jeu plus subtil des interprètes, la plus grande naturalité et variété des décors, la représentation simultanée de plusieurs espaces-temps, etc.

Il est nombre de films qui utilisent l'opéra à titre de citations plus ou moins motivées par l'intrigue. Les usages les plus neutres font de lui avant tout un marqueur social : genre aujourd'hui considéré comme élitiste, l'opéra est associé à ce que Bourdieu appelle une logique de *distinction*¹⁵. Ce peut être aussi un amplificateur émotionnel : depuis Rousseau, le chant est considéré comme le fruit beau et sincère de l'intériorité sensible, cliché qui se redouble lorsque l'opéra se trouve associé à des figures de femmes ou d'homosexuels (voir par exemple *Philadelphie/Philadelphia* de Jonathan Demme, 1993, l'un des premiers films consacrés aux ravages du sida). On recense aussi un certain nombre de citations qui ont pris valeur d'exemplarité, au risque de se figer en lieu commun dans les esprits. C'est le cas pour l'utilisation de « l'air du froid » de *King Arthur* de Purcell dans *Molière* d'Ariane Mnouchkine (1978), de la « Chevauchée des Walkyries » par Francis Ford Coppola dans *Apocalypse Now* (1979), de l'air de *Pagliacci* dans *Les Incorruptibles* de Brian de Palma (*The Untouchables*, 1987), etc.

De *Senso* de Visconti (1954) au *Parrain III* de Coppola (*The Godfather*, 1990), de *L'Heure du loup* de Bergman (*Vargtimmen*, 1968) au *Temps de l'innocence* de Scorsese (*The Age of Innocence*, 1993), et de *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941) à *Match Point* de Woody Allen (2005), il est ensuite plusieurs films qui contiennent de grandes scènes d'opéra¹⁶ : des morceaux de bravoure cinématographique qui se déroulent à l'Opéra et mettent souvent en vis-à-vis, par un effet de mise en abyme significatif, l'intrigue de l'œuvre citée et celle du film. Le geste n'est d'ailleurs

• 14 – Voir VINCENT Delphine, *Musique classique à l'écran et perception culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2013.

• 15 – Voir BOURDIEU Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

• 16 – Voir CITRON Marcia J., *When Opera Meets Film*, Cambridge, Cambridge university press, 2010, pour des analyses de films français, anglais et américains, à commencer par la trilogie du *Parrain* de Francis Ford Coppola (*The Godfather*, 1972, 1974 et 1990).

pas exclusivement réservé au cinéma d'auteur : voir par exemple *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), où le personnage de prostituée joué par Julia Roberts peut se reconnaître dans l'héroïne de *La Traviata*, ou le « James Bond » *Quantum of Solace* (Marc Forster, 2008), dans lequel le personnage maléfique de Scarpia vient se superposer à la figure du méchant joué par Mathieu Amalric lors d'une représentation de *Tosca* donnée au festival de Bregenz.

Il est encore toute une série de films qui font intervenir des personnages fictifs de chanteurs et divas (*Romance* de Clarence Brown, 1930, avec Greta Garbo, *Diva* de Jean-Jacques Beinex, 1980, *La Tentation de Vénus/Meeting Venus* de István Szabó, 1991), ou se déroulent dans un Opéra¹⁷. On dénombre également plusieurs films biographiques (*biopics*) plus ou moins romancés qui, de Maria Malibran (*La Malibran* de Sacha Guitry, 1944, *La Mort de Maria Malibran* de Werner Schroeter, 1972) à Maria Callas (*Callas Forever* de Zeffirelli, 2002), portent sur des figures mythiques de l'art lyrique. À l'instar de ces films où les cantatrices Geraldine Farrar ou Maria Cebotari jouent elles-mêmes des personnages de cantatrices – quand ce n'est pas leur propre rôle –, ces produits peuvent parfois se placer à la frontière de l'autofiction.

À la pointe de ce mouvement de resserrement entre opéra et cinéma, on trouve le genre du film-opéra et tous ses avatars¹⁸. On le sait, sur ce terrain précisément, quantité de défis esthétiques et socioéconomiques – tantôt posés dans l'absolu, tantôt tributaires de leurs temps – ont rendu et rendent encore leurs noces tumultueuses, objets de vifs débats. Elles sont néanmoins apparues comme suffisamment désirables pour avoir été contractées très tôt – paradoxalement, bien avant la naissance du film parlant (grâce à la synchronisation du film et d'un phonographe qui, dès 1908, permet l'existence d'un *Trovatore*) –, et riches de suffisamment de possibles pour avoir perduré sous des formes variées jusqu'à aujourd'hui, naissant et renaissant sans cesse à travers tout le xx^e siècle. Parmi les motivations ayant présidé à de tels projets, on trouve cette popularité dont l'opéra a joui jusque tard durant le siècle dans certaines cultures, au même titre qu'un certain nombre d'esthétiques mélodramatiques ou épico-historiques. Ce fut particulièrement le cas en Italie

• 17 – Voir les multiples adaptations auxquelles a donné lieu le roman semi fantastique de Gaston Leroux *Le Fantôme de l'opéra*, 1910, de Rupert Julian (1925) à Joel Schumacher (2004), en passant par Brian de Palma (*Phantom of the Paradise*, 1974) et Dario Argento (1998) ; voir également, sous une forme irrévérencieuse, *A Night at the Opera* (1935) des Marx Brothers ou, d'une façon autre, *E la nave va* (1983) de Fellini.

• 18 – Voir par exemple CITRON Marcia J., *Opera on Screen*, New Haven/Londres, Yale university press, 2000, pour des études détaillées des *Contes d'Hoffmann* de Powell et Pressburger, de *Parsifal* de Syberberg, de *Carmen* de Rosi et *Don Giovanni* de Losey.

ou en URSS¹⁹. Si bien qu'au prix d'un certain nombre d'accommodements et d'un attelage habile de stars du chant et du cinéma (les héroïnes se voient servies à la fois par le timbre angélique de la Tebaldi et la plastique parfaite de Sophia Loren ou Gina Lollobrigida – voir l'*Aida* de Clemente Fracassi, 1963), le succès public et la rentabilité économique se sont montrés au rendez-vous. Le cinéma a pu alors bénéficier de la collaboration de stars de l'opéra (comme Richard Tauber en Allemagne) qui gagnaient encore en notoriété. Certains chanteurs dotés d'un physique avantageux, de Franco Corelli à Plácido Domingo, ou réputés pour leurs talents de comédiens, de Tito Gobbi à Ruggero Raimondi, ont particulièrement bénéficié de cette sorte de collaborations, à laquelle de grands réalisateurs n'ont pas non plus répugné (Georg Wilhelm Pabst avec Fedor Chaliapine pour *Don Quichotte*, 1933, Abel Gance avec Georges Thill pour *Louise*, 1939). L'un des plus représentatifs sinon des plus inventifs en la matière est l'Italien Carmine Gallone (1886-1973) qui, au gré d'une production abondante, a pratiqué à la fois l'*opéra en prose* (on reprend la trame d'un opéra dans un film entièrement parlé, dont les rôles sont par exemple tenus par Anthony Quinn ou Lino Ventura), le *film paraphrase* (qui suit l'intrigue de l'opéra source de près, et lui adjoint certains de ses airs et thèmes musicaux les plus célèbres), et le *film-opéra* en tant que tel qui, malgré quelques coupures, suit de près la partition de l'œuvre mère (le plus souvent Verdi et Puccini), et qui est donc entièrement chanté. D'une certaine manière, Franco Zeffirelli (*La Traviata*, 1982, *Otello*, 1986) est le continuateur de cette veine, à laquelle Visconti lui-même (dont Zeffirelli a été l'assistant, tout comme Francesco Rosi, réalisateur d'une célèbre *Carmen* en 1984) n'est pas entièrement étranger.

À partir des années 1970 et de la renaissance moderne du genre, à l'inverse, c'est le désir de démocratiser des objets et pratiques artistiques, désormais considérés comme élitistes, qui a pris le relais. Les puristes ont pu le contester, à la fois dans les moyens et dans les fins. De Franco Zeffirelli à Luigi Comencini (*La Bohème*, 1988) ou Frédéric Mitterrand (*Madame Butterfly*, 1995), ce souci porté notamment par le producteur Daniel Toscan du Plantier a été le point de départ de plusieurs films caractérisés par un académisme pédagogue, dans le bon sens du terme, qui n'exclut cependant pas quelques audaces. Plusieurs d'entre eux souffrent de partis pris esthétiques datés (*Rigoletto* de Jean-Jacques Ponnelle, 1983); tous n'ont pas rencontré le succès public attendu (*Boris Godounov* d'Andrzej Zulawski, 1989); mais certains représentent cependant d'incontestables réussites (*Carmen* de Francesco Rosi, 1984, *Tosca* de Benoît Jacquot, 2000).

• 19 – L'essor du film-opéra y a été favorisé par le régime. Voir notamment *Sadko* d'Alexander Prouchko (1951), *Boris Godounov* (1954) et *La Khovantchina* (1959) de Vera Stroeva, ou encore *Eugène Onéguine* de Roman Tikhomirov (1959).

Aux côtés de ces excellents artisans du cinéma, ou de ces amateurs éclairés que leur amour pour l'opéra a portés de l'autre côté de la caméra, on trouve également – et très tôt – de grands réalisateurs prêts à relever le défi du film-opéra au moyen d'expérimentations diverses ou de relectures très personnelles des œuvres adaptées. En plus des quelques noms déjà évoqués ((Gance, Pabst – dont *L'Opéra de Quat'sous*/*Die Dreigroschenoper*, 1931, Rosi, Jacquot, etc.), il faut également citer Max Ophüls (*La Fiancée vendue*/*Die Verkaufte Braut*, 1932), Michael Powell et Emeric Pressburger (*Les Contes d'Hoffmann*/*The Tales of Hoffmann*, 1951), Rossellini (*Jeanne d'Arc au bûcher*/*Giovanna d'Arco al rogo*, 1954) ou Otto Preminger (*Carmen Jones*, 1954, *Porgy and Bess*, 1959). Après une éclipse durant les années soixante, *La Flûte enchantée* de Bergman (*Trollflöjten*, 1975) inaugure, à partir du milieu des années 1970, un nouvel âge d'or, représenté également par *Don Giovanni* de Losey (1979) ou le *Parsifal* de Hans-Jürgen Syberberg (1982).

De Buñuel, Visconti, Bertolucci, Coppola, Herzog à Scorsese, de Palma, Argento, Bergman ou Téchiné, nombre de grands réalisateurs ont d'ailleurs entretenu des liens privilégiés avec l'opéra, soit parce qu'il joue un rôle essentiel dans la culture dont ils sont les héritiers (c'est évidemment le cas pour des réalisateurs italiens, italo-américains ou allemands), soit pour des raisons d'affinités personnelles particulières – quand ce ne sont pas les deux à la fois. On peut alors déceler dans certaines de leurs œuvres des traits opératiques au-delà même d'une présence effective de l'opéra²⁰.

Interactions contemporaines

Aujourd'hui, on assiste à une compénétration et à une hybridation croissantes des genres et des pratiques : celles-ci ont engendré des objets esthétiques et des pratiques culturelles nouvelles, diverses et prometteuses. Rien n'était pourtant acquis tant le genre de l'opéra connu lui-même, au cours du xx^e siècle, une triple crise esthétique, idéologique et morale. Esthétique, car les concepts de représentation, de personnage théâtral ou de lyrisme avaient été ébranlés par la modernité ; idéologique, car l'art *total* incarné par le genre s'était chargé d'une suspicion de nature politique ; morale, car l'opéra était devenu malgré lui le symbole de la culture ayant fait sombrer le siècle dans l'horreur. Au moment, donc, où certains musiciens appelèrent à délaisser le genre, voire à « brûler les maisons d'opéra²¹ », le cinéma put parfois faire croire qu'il supplanterait le genre opératique en reprenant à son compte un grand nombre de ses caractéristiques héritées du romantisme,

• 20 – Voir ISHAGPOUR Yousséf, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Éd. La Différence, 1995, et également « Cinéma et opéra, allers-retours », dossier dirigé par Jean-Christophe FERRARI et Yann TOBIN, *Positif*, n° 614, avril 2012.

• 21 – BOULEZ Pierre, « Sprengt die Opernhäuser in die Luft! », *Der Spiegel*, 27 septembre 1967.

tout en proposant ce divertissement à un prix sans comparaison avec celui de l'art lyrique. En pleine effervescence créatrice depuis trois décennies, l'opéra n'a cependant pas disparu, en dépit de contraintes économiques toujours plus drastiques : son pouvoir d'adaptation et ses emprunts de plus en plus fréquents au septième art y sont peut-être pour quelque chose. De concurrent, le cinéma serait peut-être devenu l'adjuvant de l'opéra. Non le fossoyeur, donc, mais peut-être une forme de rédempteur, et ce à plusieurs niveaux.

Les livrets, tout d'abord, se sont mis à subir l'influence du septième art : se développe depuis quelques années une nouvelle catégorie d'opéras qui empruntent leur sujet à des films. *Orphée* (1993) et *La Belle et la Bête* (1994) de Philip Glass se présentaient déjà comme des adaptations des films de Jean Cocteau, et *Teorema* de Giorgio Battistelli (1995) s'inspirait de Pier Paolo Pasolini. Plus proche de nous, *Romanza* de Sergio Rendine (2002) prend sa source dans *Les Ailes du désir* de Wim Wenders, *Lost Highway* d'Olga Neuwirth (2003) est composé d'après David Lynch ; Howard Shore a encore conçu *The Fly* d'après David Cronenberg (2008), Charles Wuorinen, *Brokeback Mountain* (2014) d'après la nouvelle d'Annie Proulx mais à la suite du succès planétaire du film d'Ang Lee, et Xavier Dayer *Contes de la lune vague après la pluie* (2015) d'après Kenji Mizoguchi. Giorgio Battistelli est parti du film écologique d'Al Gore (*An Inconvenient Truth*) pour son *CO2* créé à Milan (2015) et *The Exterminating Angel*, le dernier opéra de Thomas Adès pour le festival de Salzbourg 2016, revisite de son côté *El ángel exterminador* de Luis Buñuel. Il s'agit tantôt de capter l'air du temps – le cinéma étant censé le refléter plus directement que l'opéra –, tantôt de viser un nouveau public – les films pouvant constituer de bons points d'accroche –, tantôt enfin de ressourcer la dramaturgie lyrique.

Sans même partir d'un film, les librettistes sont nombreux à revendiquer une écriture proche de celle d'un script cinématographique, préférant notamment parler de séquences plutôt que de scènes. D'ailleurs plusieurs d'entre eux ont produit des scénarios pour le cinéma : après Marcel Achard qui avait conçu le livret d'*Eugène le mystérieux* de Jean-Michel Damase en 1964, Pierre Tchernia écrit celui de *La Mélodie des strapontins* de Gérard Calvi (1984), Peter Greenaway ceux de *Rosa, the Death of a Composer* (1994) et *Writing to Vermeer* (1999) pour Louis Andriessen, et Eugène Green celui de *L'Amour coupable* pour Thierry Pécou (2010). La musique elle-même semble subir l'influence de l'art cinématographique, à en croire Philippe Manoury, par exemple, qui n'hésite pas à employer des termes tels que *profondeur de champ* pour parler de sa technique compositionnelle²².

• 22 – Cf. MANOURY Philippe, à propos de *K*, programme de l'Opéra de Paris, mars 2001, p. 32 : « J'ai exploité d'autre part, à ma façon, un paramètre de la technique cinématographique : la profondeur de champ – emblématique dans les films d'Orson Welles, en particulier *Citizen Kane*. »

La mise en scène des œuvres lyriques, ensuite, intègre de plus en plus souvent des projections cinématographiques. Pensons, ces dernières années, au *Tristan und Isolde* de Peter Sellars et Bill Viola à l'Opéra Bastille en 2005, ou encore au *Nez* de William Kentridge à Aix-en-Provence en 2011. Comme dans l'univers théâtral où elles se sont également répandues, ces projections sont si fréquentes qu'elles deviennent parfois nouvel académisme ou solution de facilité ; l'interaction de l'image animée et du plateau constitue en tout cas un passionnant défi dramaturgique. Corollaire de cette tendance : de plus en plus de cinéastes sont parallèlement invités à mettre en scène des opéras. Coline Serreau s'est attelée au *Barbier de Siviglia* (Paris, 2002) puis à *Manon* de Massenet (Paris, 2012), Raoul Ruiz à la *Médée* de Michèle Reverdy (Lyon, 2003), Michael Haneke à *Don Giovanni* (Paris, 2006) puis à *Così fan tutte* (Madrid, 2013), Abbas Kiarostami à *Die Zauberflöte* (Aix-en-Provence, 2008), Benoît Jacquot à *Werther* et à *La Traviata* (Paris, 2010 et 2014), Christophe Honoré aux *Dialogues des Carmélites* (Lyon, 2013), à *Pelléas et Mélisande* (Lyon, 2015) et à *Così fan tutte* (Aix-en-Provence, 2016) – pour ne citer qu'eux. Cela ne signifie pas que ces réalisateurs recourent forcément à des projections durant leurs spectacles ; néanmoins, leur travail prend souvent en compte les futures captations et diffusions de leurs spectacles à l'écran.

À tous ces éléments s'ajoutent en effet la métamorphose de la captation vidéo-graphique des spectacles d'opéras et l'évolution de leurs modes de diffusion. Les qualités esthétiques de ces captations se sont accrues et elles ont été favorisées par l'essor des nouvelles technologies : au-delà des seules retransmissions télévisées, l'industrie du DVD, puis l'essor d'internet et la diffusion *live* dans certaines salles de cinéma partenaires de grandes maisons d'opéra²³ ont joué un rôle déterminant. Peut-être ces diffusions *live* en plein essor expliquent-elles que le genre du *film-opéra* soit en voie d'essoufflement ; toujours est-il qu'elles contribuent à modifier la réception du genre lyrique (en rapprochant les interprètes des auditeurs, notamment, et en métamorphosant le rapport à la scène), tout en reliant opéra et cinéma sous une forme renouvelée.



Pour éclairer la richesse des relations entre opéra et cinéma, à la fois sur le plan historique et sur le plan esthétique, ce volume progresse en cinq parties éclairant différents modes d'interaction possibles. Intitulée « Espaces de transition entre opéra et cinéma, des pionniers à l'époque du muet », la première partie réunit des articles

• 23 – Voir BELHAJ KACEM Mehdi, *Opera Mundi, La Seconde Vie de l'Opéra*, op. cit., et SAEZ Jean-Pierre et DEMONET Gilles (dir.), *Opéra à l'écran : opéra pour tous ? Nouvelles offres et nouvelles pratiques culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2013.

s'interrogeant sur les liens institutionnels et humains qui se sont construits dès le début du xx^e siècle entre les deux sphères. Après avoir traqué les premières traces manifestes de l'opéra au cinéma (Patrick Le Goff, « Opéra et cinéma : premiers indices ? »), elle étudie l'influence en forme de concurrence que les trucs d'opéra ont eue sur les trucages de cinéma (Marie-Anne Le Roy Maršálek, « Les trucs dans trois mises en scène de l'épopée johannique entre 1870 et 1910 : le réalisme scénique au miroir du cinéma »), puis l'utilisation inventive de tout un répertoire de musiques préexistantes pour accompagner les projections (Jérôme Fronty, « Musique fixe, images animées : Paul Fosse et l'opéra dans l'orchestration du cinéma premier »). Elle s'attache ensuite à l'une des réalisations les plus représentatives de la problématique comme de l'époque (Laurent Marty, « *The Phantom of the Opera* de Rupert Julian, sous le signe de la représentation opératique »). Enfin, elle se penche sur la façon dont l'idéal toujours actif de l'œuvre d'art totale conditionne la conception et la réception des films considérés (Roland Van der Hoeven, « L'idéal-wagnérisme à Paris et Bruxelles 1880-1914 : un chemin de traverse à l'histoire du cinéma »), et se demande quel intérêt le monde de l'opéra – genre valorisé entre tous – a pu trouver à placer dans son sillage et sous sa tutelle une pratique plutôt méprisée comme l'est le cinéma dans ses premières décennies (Emmanuel Plasseraud, « Opéra, cinéma et "série culturelle" des arts unanimistes »).

La deuxième partie examine ensuite la question de « l'opéra sous l'influence du cinéma », sur une large période. Elle souligne tout d'abord que, loin de priver l'opéra de sa poésie propre, le cinéma lui a au contraire offert la possibilité d'un renouvellement esthétique majeur (Julien Ségol, « Opéra et film dans l'Allemagne de l'Entre-deux-guerres : pour une nouvelle poétique du spectaculaire »), raison pour laquelle, dès cette époque, on a pu vouloir faire profiter la scène lyrique du talent et du prestige d'un grand réalisateur (Olivero Massimo, « Faire du cinéma au Bolchoï. *Die Walküre* de Wagner d'après Eisenstein »). Elle montre ensuite comment, plus récemment, les compositeurs se tournent volontiers vers le septième art pour y puiser des sujets ou des modèles formels (Marie Lavieville-Angelier, « L'influence du cinéma dans les œuvres de Péter Eötvös : l'exemple d'*Angels in America* »), et comment les directeurs d'opéras font toujours plus appel à des réalisateurs (Aude Ameille, « Les cinéastes metteurs en scène »); cette réflexion se prolonge par un entretien avec Michèle Reverdy, dont la *Médée* (Lyon, 2003) fut, précisément, mise en scène par le réalisateur Raoul Ruiz.

Intitulée « Filmer, capter et montrer l'opéra », la troisième partie aborde plus précisément la façon dont le cinéma, la télévision ou la captation vidéo contribuent à la diffusion et à la popularisation de l'opéra. Elle commence par analyser le genre du film-opéra et ses avatars (Delphine Vincent, « Pratiques d'adaptation et

public implicite du film opéra » et Oleg Lebedev, « *Moses und Aron* : le film d'opéra à la conquête de l'audio-visuel ; l'opération critique-créatrice ». Elle aborde alors la diversification des modes de diffusion (Marie Auburtin, « Les premières années de l'opéra à la télévision [1956-1964] », David Christoffel, « Du DVD et opéra de salon ») avant de montrer comment le cinéma documentaire offre un regard renouvelé sur l'art lyrique (Elizabeth Giuliani « Opéra et cinéma : les réponses du cinéma documentaire » et François-Gildas Tual, « *Pelléas et Mélisande* selon Philippe Béziat : Les polyphonies du montage »). Un entretien avec Olivier Simonnet, auteur de nombreuses captations d'opéras, permet d'en savoir davantage sur les enjeux et défis propres à cette pratique.

La quatrième partie, centrée sur « la question de l'opératique au cinéma », s'intéresse à la façon dont le septième art a intériorisé l'opéra au point d'en faire la pierre angulaire d'une esthétique spectaculaire. Partant de la représentation du compositeur d'opéra, de l'interprète, et de l'Opéra à l'écran (Thierry Santurenne, « La diva au cinéma »), elle examine différents usages et représentations de l'opéra, à la fois dans le cinéma grand public (Timothée Picard, « Avatars de l'opératique au cinéma : les adaptations du *Fantôme de l'Opéra* »), dans le cinéma de genre (Simon Daniellou, « Entre monstration et narration, le cinéma de Tsui Hark face à l'attraction de l'opéra chinois », Pierre Jailloux « Dario Argento : opératique et exaspération de l'opéra »), et dans le cinéma d'auteur (Justin Bernard, « Quand l'opéra fait école au cinéma : l'exemple de *Match Point* »). Elle aborde alors, par l'analyse de quelques grandes scènes opératiques au cinéma, la manière avec laquelle l'opéra hante perpétuellement l'univers cinématographique (Patrick Louguet, « Aspects opératiques de l'esthétique du cinéma », Laurent Guido, « Le dispositif du cinéma, écho illusoire de la "fantasmagorie" wagnérienne »). Enfin, l'examen des essais que Stanley Cavell a consacrés au cinéma, dans lesquels l'opéra sert souvent de contrepoint, permet de penser la relation tout à la fois agonique et féconde qui s'est instaurée entre les deux arts (João Pedro Cachopo, « Une affinité conflictuelle : l'opéra et le cinéma selon Stanley Cavell »). Un entretien avec Jacques Martineau permet de mieux comprendre les implications formelles que le recours à l'opéra peut avoir sur l'œuvre d'un scénariste et réalisateur contemporain.

La dernière partie s'intéresse enfin de façon transversale aux « Interactions multiples et multiformes » suscitées ou provoquées par les deux genres. Bénédicte Gandois montre ainsi comment l'industrie cinématographique a pu vouloir renouer avec le genre opératique de la féerie et s'est pour cela attaché les services d'un metteur en scène de théâtre et d'un compositeur d'opéra de renom (« Au croisement de la scène et de l'écran : Erich Wolfgang Korngold et *Ein Sommernachtstraum* de Felix Mendelssohn, de Berlin à Hollywood »).

Cécile Carayol souligne le caractère cinématographique avant la lettre de l'œuvre de Debussy, raison de son influence sur les compositeurs de musiques de films hollywoodiens (« Le potentiel cinématographique de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy »). Pascal Lécroart rappelle l'intérêt dont Claudel avait témoigné pour le cinéma et analyse la mise en scène puis la captation que Rossellini tira de sa *Jeanne au bûcher* (« *Jeanne d'Arc au bûcher*, entre opéra et cinéma »). Élisabeth Rallo Ditché s'intéresse à un cas particulier de film-opéra convoquant tous les arts, dans lequel le cinéma instaure un détour fécond permettant d'interroger le sujet même de l'opéra (« *La Jeune Fille au livre* : le cinéma comme "opérateur de lecture" de l'opéra »). Xavier Rockenstrocky s'attache lui aussi à un cas singulier, celui d'un artiste qui a porté son propre récit à la fois au cinéma et à l'opéra, et compare ces adaptations (« *Terre et Cendres*, récit, film, opéra »). Marie-Laure Delaporte consacre son étude à l'une des utilisations les plus célèbres de la vidéo dans une mise en scène d'opéra, en ceci qu'elle interroge en profondeur les liens entre temps musical et rythme des images (« Dialogue avec l'opéra : *The Tristan project* de Bill Viola »). Enfin, Emmanuel Reibel et Céline Carencó étudient les références au cinéma dans les critiques d'opéra et, réciproquement, les allusions à l'opéra dans les critiques de cinéma, proposant une typologie de ces usages et de leurs raisons d'être (« "Cinématographique" et "opératique" : imaginaires croisés sous les feux de la critique contemporaine »).

Ces contributions sont complétées par un entretien avec les réalisateurs Philippe Béziat, Benoît Jacquot et Jacques Martineau, dont les œuvres illustrent, elles aussi, chacune à leur manière et sous différentes formes – documentaires, captations, films-opéras, fictions accordant la part belle à l'opéra, etc. – les relations à la fois fécondes et compliquées qu'entretiennent l'opéra et le cinéma.