



HAL
open science

Théâtre et Musique au fil de l'eau : l'adaptabilité de la compagnie Péniche Opéra (1982-2015)

Clara Roupie

► To cite this version:

Clara Roupie. Théâtre et Musique au fil de l'eau : l'adaptabilité de la compagnie Péniche Opéra (1982-2015). Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030075 . tel-03651936

HAL Id: tel-03651936

<https://theses.hal.science/tel-03651936>

Submitted on 26 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne-Nouvelle – Paris III

ED 267 – Arts et Médias

Institut de Recherches en Études Théâtrales (EA 3959)

Thèse de doctorat en Études Théâtrales

Clara ROUPIE

**Théâtre et Musique au fil de l'eau :
l'adaptabilité de la compagnie Péniche Opéra
(1982-2015)**

Thèse codirigée par

Catherine TREILHOU-BALAUDÉ, Professeure en Études Théâtrales,
Université Sorbonne-Nouvelle

Gilles DEMONET, Professeur en Musicologie, Sorbonne Université

Présentée et soutenue publiquement le 27 novembre 2021

Composition du jury :

Mme Cécile AUZOLLE, Maître de conférences HDR en Musicologie,
Université de Poitiers

M. Joseph DANAN, Professeur en Études Théâtrales, Université
Sorbonne-Nouvelle

M. Pierre LONGUENESSE, Professeur en Études Théâtrales, Université
Sorbonne-Nouvelle

Mme Muriel PLANA, Professeure en Études Théâtrales, Université
Toulouse Jean Jaurès

RÉSUMÉ

Au début des années 1980, l'arrivée de Jack Lang au gouvernement et de Maurice Fleuret à la Direction de la musique favorise une politique culturelle valorisant la création. Ainsi, le théâtre musical émerge en courant lyrique original, et les premières compagnies de théâtre lyrique voient le jour. Mireille Larroche fonde la Péniche Opéra en 1982 à Paris et propose un modèle construit sur un projet *polistique* fort : renouveler et démocratiser le spectacle lyrique, au contact de publics habitués et marginalisés de la culture. La viabilité de ce projet est pourtant en inadéquation avec les réalités économiques car la compagnie ne peut produire et créer de spectacles sans l'appui de nombreux partenaires. La compagnie repose sur sa capacité à s'adapter aux risques, contraintes et opportunités économiques, sociales et artistiques, capacité que nous nommons *adaptabilité*. Elle s'adapte à cet environnement économique contraignant en créant un modèle alternatif de production dont découle une adaptation à l'environnement socio-culturel et une organisation précise de la création autour de Mireille Larroche, dont la place, le rôle et les pouvoirs influencent fortement les choix artistiques. La compagnie fait de son adaptabilité une ligne de conduite artistique qui traduit une autonomie et une forme de liberté dans la création. Elle résulte dans la construction de codes et d'outils dramaturgiques précis que nous appelons *dramaturgie adaptative*, et dont émerge une hybridité artistique. Au moyen de son adaptabilité, la compagnie Péniche Opéra élabore un état d'esprit collaboratif et artisanal, que nous décelons chez d'autres compagnies lyriques et théâtrales du paysage culturel français.

Mots-clés : Théâtre, musique, opéra, théâtre musical, dramaturgie, adaptabilité, adaptation, institutions, politiques culturelles, modèle économique, création.

ABSTRACT

At the beginning of the 1980s, the arrival of Jack Lang to the government and Maurice Fleuret to the Direction of Music favours a new cultural policy which enhances the creation. Thus, the musical theatre emerges as an original lyrical current, and the first companies of lyrical theatre are created. Mireille Larroche creates the Péniche Opéra in 1982 in Paris, and builds a strong *polistic* project: to renew and to make lyrical performing show more accessible, by meeting regular and marginalised audiences. Yet the viability of the project is incompatible with the economic realities: the company cannot produce and create shows without the help of numerous collaborators. The company leans on its capacity to adapt to economical, social and artistic risks, constraints and opportunities; a capacity we call *adaptability*. The company is adapting to this restrictive environment by creating an alternative model of production which results in an adaptation to the social and cultural environment and a precise organisation of the creation around Mireille Larroche: her role and her powers influence greatly the artistic choices. The company transforms its adaptability into artistic guidelines which relies on a form of freedom within the creation. It results in the construction of precise codes and dramaturgical tools we call *adaptive dramaturgy* and from which emerges an artistic hybridity. On account of its adaptability, the company Péniche Opéra elaborates a collaborative and handmade state of mind that we can also detect among other lyrical and theatrical companies within the French cultural landscape.

Keywords: theatre, music, opera, musical theatre, dramaturgy, adaptability, adaptation, institution, cultural policies, economic model, creation.

Remerciements

Je remercie Cécile Auzolle, Joseph Danan, Pierre Longuenesse et Muriel Plana de me faire l'honneur de participer au jury de cette thèse de doctorat.

Je souhaite, en premier lieu, adresser trois remerciements essentiels : à Catherine Treilhou-Balaudé, pour son soutien sans faille pendant ces sept longues années universitaires partagées, du Master au Doctorat, de la recherche à l'expression des idées ; à Gilles Demonet, pour sa passion non dissimulée pour les grilles d'analyse et les tableaux Excel, pour son soutien, ses relectures et son enthousiasme ; à Cécile Auzolle, enfin, pour sa sympathie, son accompagnement et sa bienveillance, pour nos échanges au cours de déjeuners au soleil et pour ces longs moments au coin du poêle de la Péniche Adélaïde.

Je remercie également Mireille Larroche de m'avoir ouvert les portes de ses archives, pour son accueil, sa confiance et sa gentillesse, les artistes et les partenaires de la Péniche Opéra pour leur honnêteté et leur confiance. Un grand merci aux correspondants des maisons d'opéra régionales et parisiennes, la Maison Jean Vilar d'Avignon, pour leur patience et leurs contacts toujours amicaux.

Je salue très chaleureusement les rencontres – nombreuses – du doctorat : les doctorant.e.s, docteur.e.s et titulaires Romain Bionda, Mariana Camargo, Élise Chièze-Wattinne, Marco Consolini, Margot Dacheux, Luc Davin, Maria Einman, Romain Fohr, Quentin Fondu, Céline-Marie Hervé, Carmen Kautto, Charlotte Laure, Élise Leménager-Bertrand, Pierre Letessier, Pierre Longuenesse, Oriane Maubert, Frédéric Maurin, Raphaëlle Moine, Aurélie Mouton-Rezzouk, Pierre-Louis Rosenfeld, Marielle Silhouette, Raphaëlle Tchamitchian, Noémie Tessier, Tommaso Zaccheo, Jeanne Zaepffel... Je suis également très reconnaissante de ma rencontre avec Thomas Niel et de nos échanges éclairés et concordants sur la Péniche Opéra. Je le remercie de m'avoir donné son accord pour l'utilisation des entretiens qu'il a, lui aussi, mené auprès des partenaires et acteurs de la Péniche Opéra.

Je remercie tout particulièrement Lili Fevre pour sa patience à toute épreuve, ses relectures et nos longs échanges sur l'aventure de la thèse : puissent-ils être toujours

aussi productifs. Merci pour ta confiance, tes encouragements... et que les Bruits de nos routes résonnent !

Enfin, je remercie les étudiant.e.s de Licence en Études Théâtrales de la Sorbonne-Nouvelle de 2017 à 2021, pour lesquels j'ai développé un véritable respect et une passion pédagogique croissante.

Merci aux filles du Squad, pour les moments partagés depuis plus de dix ans et ceux à venir. Camille Daux, Tévy Dubray, Alizée Marie-Claire : merci pour ce sas de décompression. Merci aussi à Marius Begel, qui ne pensait pas supporter une thésarde aussi longtemps.

Enfin, je remercie et embrasse tendrement toute la famille Roupie-Fontenay-Solary – grands et petits, sages et moins sages, barbus et imberbes, métropolitains et – plus si – expatriés : Michaëla & Éric, Éric et Laurence, le club des 5 (Anne-Laure, Marie-Charlotte, Paul et Louis), Caroline & Denis, Sarah et Théodore, Maxime et Élise. Marie-Thérèse pour ses conseils avisés sur la vie et le reste. Clara, pour sa bonne humeur et ses drôleries. Merci de ne pas m'avoir noyé de questions mais plutôt de montagnes d'amour et de sucreries.

INTRODUCTION

Le sens d'un moment précis pourrait-il apparaître en un seul temps ?
Inutile d'insister ; seule la succession des moments s'éclaire. Un moment n'a de sens que par rapport à l'ensemble des moments. Nous ne sommes chaque fois que des fragments dépourvus de sens si nous ne les rapportons à d'autres fragments.
Comment pourrions-nous renvoyer à l'ensemble achevé ?¹

La Péniche Opéra au carrefour de mutations politiques et artistiques

La compagnie Péniche Opéra est une institution qui témoigne de l'histoire du spectacle lyrique entre 1982 et 2015. À l'aube des années 1980, le spectacle lyrique, tant du point de vue artistique, des lieux de représentation et de ses publics, semble s'enfermer dans un modèle ancien, conservateur et élitiste, qui fonctionne en circuit fermé dans un réseau d'institutions traditionnelles, pour des publics plutôt âgés et aisés, et produit principalement des spectacles issus d'œuvres anciennes de répertoire.

L'art lyrique subit une véritable crise généralisée qui induit des transformations esthétiques, portées par des idéaux sociaux et le soutien grandissant des politiques culturelles² : l'arrivée de Jack Lang en 1981 au ministère de la Culture et la nomination de Maurice Fleuret à la Direction de la musique participent au développement et à la reconnaissance de pratiques artistiques nouvelles, en cherchant à réduire les inégalités géographiques et sociales d'accès à la culture. C'est dans cet élan donné aux productions et aux processus de démocratisation et de décentralisation culturelle, et au croisement de ces mutations artistiques et politiques que, dans les années 1970, se développent les premières compagnies de théâtre lyrique et musical, l'Atelier Lyrique du Rhin à Colmar en 1974 par Pierre Barrat et l'Atelier Théâtre et Musique (ATEM) à Bagnolet en 1976 par Georges Aperghis. À leur suite, quatre compagnies lyriques ouvrent leurs portes dans les années 1980 : la Péniche Opéra de Mireille Larroche et l'Ensemble Justiniana de Charlotte Nessi en 1982, l'ARCAL de Christian Gangneron en 1983 et Opéra Éclaté d'Olivier Desbordes en 1985. Ces compagnies sont toutes

¹ Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros* [1961], Paris, Éditions 10/18, 2012, p. 110.

² Cf. *Infra*. Partie I, chapitre 1, A « La crise de l'art lyrique ». Cette crise du monde lyrique permet, au cours des années 1970, le développement de pratiques lyriques expérimentales, et notamment du théâtre musical, en marge de l'opéra. Cette notion sera précisée dans le développement de notre thèse. Cf. Glossaire du vocabulaire musical, pp. 295-303.

contraintes au nomadisme et aux fragilités financières, mais démontrent une grande souplesse dans leurs programmations et une volonté d'expérimenter les approches de l'art lyrique.

La compagnie Péniche Opéra est fondée grâce à l'association de quatre personnalités artistiques qui représentent chacune un domaine de compétence : Pierre Danais défend la création musicale contemporaine, Ivan Matiakh, chanteur ténor, porte le répertoire du XIX^e-XX^e siècle, Béatrice Cramoix la musique ancienne, et Mireille Larroche, directrice artistique et metteuse en scène, le théâtre et notamment celui d'Ariane Mnouchkine, de José Valverde (*Chile Vencera* et *Figaro-ci, Figaro-là* d'après le *Barbier de Séville* de Beaumarchais en 1974 au Théâtre Gérard Philipe) et de Mehmet Ulusoy (*Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht en 1975 au Théâtre de la Liberté) auprès desquels elle devient assistante à la mise en scène³. Cette hybridation originelle entre théâtre et musique sera au cœur de notre recherche.

En 1971, alors qu'elle n'a que dix-huit ans, Mireille Larroche lance sa première aventure artistique, le Théâtre Sans Nom. Lorsque cette première expérience s'arrête en 1974, elle fonde la Péniche Théâtre l'année suivante avec Jean-Paul Farré⁴ pour se consacrer à la mise en scène de spectacles de théâtre parlé. Enfin, en 1982, la Péniche Théâtre devient la Péniche Opéra : Mireille Larroche fonde la Compagnie d'Expression Musicale et d'Opéra Vivant, dite Péniche Opéra, en résidence à bord de la Péniche Théâtre jusqu'en 2015.

La compagnie de Mireille Larroche se démarque par l'originalité de son lieu. Contrairement aux autres compagnies qui n'ont pas de lieu dédié à la production et à la création du spectacle lyrique⁵, elle est installée dans un lieu original, une péniche amarrée dès 1975 quai de Jemmapes sur le canal Saint Martin à Paris dans le X^e

³ Née en 1953, Mireille Larroche débute sa formation d'art dramatique à l'École Alsacienne dans le sixième arrondissement de Paris. Parallèlement à son travail de directrice artistique et de metteuse en scène à la Péniche Opéra, Mireille Larroche met en scène des œuvres lyriques de Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Strauss, Maurice Ravel dans des maisons d'opéra françaises et internationales, notamment *Madame Butterfly* (1904) de Giacomo Puccini pour le festival des Chorégies d'Orange en 2008. Elle développe également un intérêt pour la pédagogie et la transmission et devient professeure au Conservatoire National de Musique de Paris de 1991 à 1993. Depuis 2000, elle est professeure d'art lyrique et d'*opera acting* à l'École Normale de Musique de Paris – Alfred Cortot.

⁴ Né en 1948, Jean-Paul Farré est acteur, musicien, chanteur et metteur en scène, connu notamment pour ses one-man shows dans lesquels il entremêle théâtre et musique.

⁵ L'ARCAL dispose d'un lieu de résidence privilégié au Grand Théâtre de Reims, Opéra Éclaté à Tarbes et l'Ensemble Justiniana n'a pas de lieu propre, elle est itinérante.

arrondissement, puis quai de la Loire sur le bassin de la Villette depuis 2000. La compagnie se distingue également par une politique de création particulière qui se manifeste principalement par des commandes d'œuvres de création lyrique contemporaine : l'institution produit environ cinq créations contemporaines tous les trois ans jusqu'en 2015, permettant à des compositeurs contemporains d'être programmés à la Péniche Opéra – Isabelle Aboulker, Georges Aperghis, Noriko Baba, Françoise Barrière, Emmanuel Bex, George Bœuf, François Bou, Vincent Bouchot, Patrick Burgan, Edith Canat de Chizy, Régis Campo, Philippe Capdenat, Jacques Cassart, Bernard Cavanna, Monique Cecconi, Charles Chaynes, Denis Chouillet, Gérard Condé, Graziane Finzi, Alexandros Markéas, Claude Prey, Yves Prin, Jacques Rebotier et Michèle Reverdy.

En parallèle de la création lyrique contemporaine, la compagnie s'attache à redécouvrir des œuvres lyriques issues du répertoire de l'opérette – *La Botte Secrète* (1903), *La Fiancée du scaphandrier* (1902) de Claude Terrasse, *Le Toréador* (1849) d'Adolphe Adam, *Vi'an dans l'œil* (1867) et les opérettes de Louis-Auguste-Florimond Ronger dit Hervé, *Les Aventures du Roi Pausole* (1930) d'Arthur Honegger, *Tcheriomouchki* (1957-1958) de Dmitri Chostakovitch, l'intégrale des œuvres en un acte de Jacques Offenbach – et de l'opéra-comique – *La Colombe* (1860) de Charles Gounod, *Rita ou le mari battu* (1841) de Gaetano Donizetti, *La Poule Noire* (1937) et *Rayon des Soieries* (1923-1926) de Manuel Rosenthal, *L'Ivrogne Corrigé* (1760) de Christoph Willibald Gluck, *L'Île des Fous* (1760) d'Egidio Duni. Les membres de la compagnie s'intéressent également aux œuvres majeures du XX^e siècle : *Le Long dîner de Noël* (1961) de Paul Hindemith, *El Cimarrón* (1969-1970) et *Kammermusik* (1958-1963) de Hans Werner Henze, *Mare Nostrum* (1975) de Mauricio Kagel, *Hänsel et Gretel* (1893) d'Engelbert Humperdinck et *Wozzeck* (1925) d'Alban Berg.

La compagnie organise enfin des événements récurrents et originaux : les « Soirées Coups de cœur », les « Lundis de la contemporaine », les « Mardis baroques », les « Petits déj' musicaux », les « Conférences musicales », les « Dissertations musicales » et les « Opéras s'invitent », pour mettre à l'honneur des compositeurs anciens et contemporains.

Cette vaste politique de création⁶ est indissociable d'une volonté de large diffusion des spectacles⁷, auprès de publics et de structures divers. La compagnie intervient dans des lieux et des territoires variés, par le biais de résidences, de tournées et de partenariats nombreux tout au long de ses années d'activité. Elle s'implante temporairement à Aulnay-Sous-Bois dans l'Espace Jacques Prévert (1982-1988), à Grenoble dans la Maison-Cargo (1988-1998), puis à l'Opéra-Comique (1998-2007), à l'Opéra d'agglomération de Toulon (2006-2009), à Fontainebleau et dans le Sud Seine-et-Marne (2009-2012) et enfin à Vitry-sur-Seine au Théâtre Jean Vilar (2012-2015).

Dans cette logique de diffusion, le lieu péniche est également exploité pour ses possibilités nomades : des tournées sont organisées dès 1985, de Paris à Berlin, puis en 1990 de Paris à Prague en passant à nouveau par Berlin, en 1993 en Bourgogne et en Allemagne, en 2000 dans le Nord-Pas-de-Calais et en 2010 dans le sud Seine-et-Marne. Cette volonté de diffusion des spectacles passe également par l'acquisition d'une seconde péniche en 1988, la Péniche Adélaïde, qui permet d'accueillir des artistes et de jeunes compagnies en résidence. La Péniche Opéra est reconnue par le ministère de la Culture en 1998 et obtient le label de Compagnie Nationale de Théâtre Lyrique et Musical.

En février 2015, Mireille Larroche cède finalement sa place à deux co-directeurs, Geoffroy Jourdain et Olivier Michel. Le projet artistique et la dénomination changent : la Péniche Opéra devient La Pop. Mireille Larroche quitte la direction de la Péniche Opéra en janvier 2016 et la direction artistique de la saison en juin 2016. Après plus de trente années d'activité, la compagnie Péniche Opéra reste une institution originale dans le paysage lyrique français.

L'adaptabilité comme clé de lecture : enjeux de la recherche

La compagnie Péniche Opéra apparaît en 1982 dans un contexte favorable. Mireille Larroche construit un projet artistique et politique fort pour la compagnie : renouveler et démocratiser le spectacle lyrique en allant à la rencontre de publics divers, habitués comme marginalisés de la culture. Toutefois, de 1982 à 2015, ce contexte

⁶ Cf. Annexes 1a, 1b et 2a, Volume II « Annexes », pp. 169-250.

⁷ Cf. Annexe 2b, *ibid.*, pp. 251-258.

évolue largement d'un point de vue politique, économique et artistique : la compagnie oscille perpétuellement entre la volonté de réaliser son projet et l'indispensable réponse à des nécessités économiques de plus en plus prégnantes.

Sans la prise en compte de ce paradoxe initial, la résilience et l'endurance dont font preuve les compagnies lyriques, et la Péniche Opéra en particulier, ne peuvent être appréhendées. La compagnie repose en effet sur sa capacité à s'adapter aux contraintes et aux opportunités économiques, sociales et artistiques, tout en restant fidèle à son projet initial de démocratisation du spectacle lyrique. Entendue comme l'aptitude à évoluer en fonction du contexte, des événements ou des besoins, la capacité d'adaptation de la compagnie est essentielle pour comprendre ses productions artistiques.

Nous nommons cette capacité d'adaptation, l'*adaptabilité* : ce concept est construit à partir de différentes disciplines – biologie, sociologie, anthropologie et psychologie –, et est défini comme la capacité d'un système, en l'occurrence la Péniche Opéra, à intégrer des événements et des éléments internes ou externes issus et en fonction du contexte, sans que la cohérence de ce système ne soit remise en cause⁸. Il sous-entend que le système s'adapte en réponse à son environnement et prend une part active dans cette adaptation : l'adaptabilité est un processus qui résulte d'une accommodation nécessaire aux éléments contingents.

Nous nous appuyons également sur les travaux d'Henry Mintzberg⁹, qui conceptualise une théorie organisationnelle de la contingence – *contingency theory* ou *contingency model* – selon laquelle les choix actionnels sont dépendants de situations internes et externes à l'institution¹⁰. Dans le domaine artistique, la notion d'adaptabilité est également utilisée pour aborder l'art lyrique, ou plus précisément l'opéra en tant qu'institution, dans les travaux du professeur en sociologie de la culture Vlado

⁸ Cf. Jean-Claude Benoît, *Changements systémiques en thérapie familiale*, Éditions Sociales Françaises, coll. « Sciences Humaines Appliquées », 1988, p. 3. Nous reprenons une partie de la formulation de la définition de l'adaptabilité proposée par Jean-Claude Benoît que nous adaptons à notre sujet.

⁹ Henry Mintzberg, *Le Pouvoir dans les Organisations*, Paris-Montréal, Éditions d'Organisation, Éditions Agence d'Arc, 1986 ; *Id.*, *Structure et Dynamique des Organisations*, Paris-Montréal, Éditions d'Organisation, Éditions Agence d'Arc, 1982.

¹⁰ Cette approche est également défendue en biologie, dans les travaux de Stephen Jay Gould sous l'appellation *wonderful life theory* : il théorise le hasard comme critère déterminant de l'évolution des espèces. Cf. Stephen Jay Gould, *Wonderful Life : the Burgess Shale and the nature of history* [1989], New York, Éditions Norton, 2007.

Kotnik¹¹ : il met au jour une adaptabilité sociale de l'institution, à travers le monde et les siècles, pour illustrer la capacité de l'opéra à maintenir une viabilité idéologique et économique aux grands mouvements politiques, sociaux et idéologiques. Le concept d'adaptabilité a ainsi déjà été appréhendé d'un point de vue scientifique pour expliquer le poids des contingences dans les décisions et les évolutions. Il nous permet d'aborder la capacité d'adaptation de la compagnie Péniche Opéra dans des contextes politiques, économiques, sociaux et culturels, et ses répercussions sur la création artistique.

Pour construire notre objet de recherche, il est indispensable d'observer et d'analyser les différents types d'adaptation¹² qu'expérimente la compagnie tout au long de ses années d'activité.

De 1982 à 2015, la compagnie Péniche Opéra produit des spectacles très hétérogènes : entre petites, moyennes et grandes formes, musique ancienne, opéra, opéra-bouffe, opérette, comédie-musicale et théâtre musical, œuvres de création et reprises d'œuvres lyriques représentées dans des lieux différents, les spectacles de la compagnie brillent par leur hétérogénéité artistique et esthétique. Comment interpréter et analyser cette hétérogénéité ?

Elle s'explique notamment par le fait que la compagnie bénéficie de partenariats et de subventions – étatiques et privées – diverses dédiées au fonctionnement du lieu, à la production et à la création de spectacles. Nous supposons que ces logiques soutenues de partenariats, qui prennent la forme de subventions et de résidences de création, sont sous-tendues par la volonté de survivre économiquement, qui induit une nécessaire adaptation de la production et de la création en fonction des financements alloués.

L'adaptation économique se justifie également par le développement d'une logique de diffusion particulière. La compagnie diffuse ses spectacles dans les péniches Opéra et

¹¹ Vlado Kotnik, « The Adaptability of Opera : When Different Social Agents Come to Common Ground », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 44, n°2, Croatian Musicological Society, décembre 2013, pp. 302-342 [en ligne], consulté le 11 juin 2020, disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/23594802>

¹² L'adaptation est le reflet d'une *action* concrète, effectuée et terminée, elle est le résultat de certitudes et d'une connaissance de l'environnement extérieur. L'adaptation se distingue de l'adaptabilité en tant qu'action, tandis que l'adaptabilité est un *processus*. La notion d'adaptation prendra un sens différent au cours de notre développement : elle traduira également l'action de transformation des œuvres au contact des membres et des artistes de la Péniche Opéra. Cf. *Infra*. Partie III « Autonomie, liberté et contrainte dans la création artistique : la dramaturgie adaptative de la Péniche Opéra ».

Adélaïde, qui lui permettent de revendiquer une forme d'indépendance et de s'inscrire dans des territoires et auprès de publics divers par le biais du nomadisme. Les spectacles sont également diffusés dans des lieux très différents – des maisons d'opéra traditionnelles, des festivals et des théâtres municipaux –, conséquence directe des partenariats nombreux entre la compagnie, les structures et les institutions. Cette alternance des lieux de création et de représentation permet une large diffusion des spectacles de la compagnie, mais joue également sur les processus de création, influence le format des productions¹³ et permet ou, à l'inverse, limite la création scénique. Cette adaptation d'un lieu à l'autre est à prendre en compte comme un critère déterminant.

Enfin, le renouvellement fréquent des personnalités artistiques au sein de la compagnie participe de l'hétérogénéité artistique. Les processus de création des spectacles sont influencés fortement par le facteur humain et les relations, les dialogues et les rapports de force qui se créent et se renouvellent à chaque spectacle. Les relations entre les différents protagonistes convoqués pour la création – organe décisionnel, compositeurs et dramaturges, metteur en scène et directeur musical, scénographes et costumiers, interprètes et techniciens – influencent durablement les processus créatifs.

Analyser comment la capacité d'adaptation de la compagnie Péniche Opéra se manifeste et s'articule en fonction de contextes divers – structurel, économique, artistique, esthétique – permettra de démontrer la mise en place d'une stratégie de survie pour la compagnie qui rejaillit nécessairement sur la création : à travers l'adaptabilité, il existe une corrélation entre le fonctionnement de la structure et sa production artistique, une tension entre le projet artistique et le poids des contingences. Si cette notion est notamment utilisée dans des recherches en sociologie, en psychologie ou en droit, nous souhaitons dépasser la pensée d'une adaptabilité sociale évoquée par Vlado Kotnik, pour déterminer les raisons et les conséquences d'une adaptabilité économique, politique, sociale et artistique de la compagnie sur la création¹⁴.

¹³ À titre d'exemple, le spectacle fondateur de la compagnie, *Utopopolis*, créé dans l'espace de la péniche en 1980, se limite à deux chanteurs-acteurs et trois musiciens, tandis que *Les Aventures du roi Pausole*, créé en 2004, réunit sur la scène de l'Opéra-Comique neuf interprètes principaux, le chœur, l'orchestre et le corps de ballet de l'Opéra de Toulon.

¹⁴ Cf. Vlado Kotnik, « The Adaptability of Opera : When Different Social Agents Come to Common Ground », art. *cit.*

Partant de la thèse du sociologue américain Howard S. Becker défendue dans son ouvrage *Art Worlds*¹⁵ selon laquelle la création est le produit d'une action collective qui entremêle les actions des différents acteurs et processus participant à la production d'œuvres, nous formulons ainsi notre objet de recherche : la compagnie forge une stratégie de survie économique reposant sur son adaptabilité qui a nécessairement un impact sur les productions artistiques.

Si l'adaptabilité de la compagnie est indispensable à sa survie économique et artistique, il apparaît qu'elle semble également relever de la convergence entre le besoin et les opportunités : est-elle une pratique opérante ou dysfonctionnelle à l'échelle de la compagnie et des spectacles ? Est-elle inconsciente ou consciente, consentie ou subie ? Par là même, l'adaptabilité interroge l'identité artistique de la compagnie, et, au-delà, la notion d'auctorialité dans les processus de création des spectacles : qui fait œuvre à la Péniche Opéra ? Cette idée pose la question de la construction de la pensée dramaturgique et du degré de liberté dans la production et la création des spectacles : comment articuler ce qui relève de l'intention initiale des membres de la compagnie, particulièrement de Mireille Larroche¹⁶, et de la contingence ? L'intention artistique semble dépendante d'un contexte politique porteur au début des années 1980, d'un financement, d'un lieu et des artistes – compositeurs, dramaturges, librettistes, interprètes – qui se succèdent. Ces critères de variabilité suggèrent un décalage entre l'idée et la réalisation du spectacle. Dans la contrainte de l'adaptation, une liberté dans la création est-elle possible ? L'étude des facteurs intrinsèques et extrinsèques qui influencent la création permettra de mesurer leurs impacts sur la production et la création des spectacles.

L'objet de cette thèse de doctorat sera de répondre à la question suivante : en quoi la création artistique à la Péniche Opéra était-elle soumise aux contraintes d'adaptation mais était également caractérisée par une forme de liberté ?

Notre objet de recherche sollicite, pour son étude, plusieurs axes de recherche et des outils issus d'autres disciplines : l'histoire, l'esthétique, les institutions et les politiques culturelles en études théâtrales et en musicologie, la sociologie et le modèle économique. Notre objet est interdisciplinaire et constitue une opportunité pour des

¹⁵ Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

¹⁶ Cf. *Infra*. Partie I, chapitre 2, C, 3 « Organisation "non hiérarchique" : la directrice, le conseil artistique, les interprètes et les artistes extérieurs » ; Partie II, chapitre 3 « L'artiste face à l'adaptabilité ».

recherches historiques et artistiques, au croisement des champs disciplinaires de l'histoire culturelle, de la musicologie et des études théâtrales. Nous aborderons cet objet pluridisciplinaire dans le cadre des sciences humaines et sociales, et, plus spécifiquement, dans le champ disciplinaire des études théâtrales.

État des lieux de la recherche

Il n'existe que peu de littérature sur les compagnies lyriques, tandis que l'opéra a inspiré de très nombreux ouvrages¹⁷. Lorsqu'il est question des compagnies lyriques, la Péniche Opéra n'est que rarement identifiée pour ses propres pratiques : les études historiques et musicologiques ont tendance à associer et à placer sur le même plan artistique, esthétique et dramaturgique les pratiques et les productions diverses des compagnies de spectacle lyrique et musical¹⁸.

La Péniche Opéra est toutefois reconnue pour sa structure originale et pour sa volonté de développer des formes nouvelles de création lyrique¹⁹, à partir d'œuvres lyriques anciennes²⁰ ou en faisant appel à des compositeurs contemporains²¹. Cependant, une approche réflexive et rétrospective spécifique sur les années d'activité de la compagnie n'a pas encore été mise en œuvre.

¹⁷ Cf. Entre autres, Piotr Kaminski, *Mille et un opéras*, Éditions Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 2003 ; Gustav Kobbe, *Tout l'opéra*, Paris, Éditions Laffont, coll. « Bouquins », 1985 ; René Leibowitz, *Histoire de l'opéra* [1957], Paris, Buchet/Chastel, 1987 ; René Palacios, *L'Opéra en clair*, Paris, Éditions Ellipses, 2010 ; Feneyrou Laurent, *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003 ; Giordano Ferrari, *La Musique et la scène : L'Écriture musicale et son expression scénique au XXe siècle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007 ; Isabelle Moindrot, *La Représentation d'opéra : poétique et dramaturgie*, coll. « Écriture 1993 », Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

¹⁸ Cf. Danièle Pistone (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987 ; Aude Locatelli, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001, pp. 109-118 ; Stéphane Malfettes, « Dramaturgies musicales extra-scéniques. Programmes esthétiques et modalités de production », Giordano Ferrari (dir.), *Pour une scène actuelle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, pp. 123-131 ; Sylvie Saint-Cyr, *Les Jeunes et l'opéra, le développement des actions en direction de la jeunesse dans les théâtres lyriques de France de 1980 à 2000*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2005. Les productions de la Péniche Opéra sont analysées au même titre que les productions de l'Atelier lyrique du Rhin et de l'ATEM.

¹⁹ Christian Wasselin, « L'Opéra ou les délices de la restauration », *Le Débat*, n°119, 2002, pp. 172-183 ; Stéphane Malfettes, « Dramaturgies musicales extra-scéniques. Programmes esthétiques et modalités de production », art. cit.

²⁰ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Éditions Armand Colin, 1988, p. 173.

²¹ Jean-Rémy Julien, « Prey : repères préliminaires », Danièle Pistone (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, pp. 261-275.

Il existe pourtant des études ponctuelles sur la compagnie, et notamment des rapports de stage²² réalisés principalement par des étudiants en Master Administration et Gestion de la Musique à Sorbonne Université, et un dossier de recherche de Master pour le séminaire « L'opéra et les implications managériales de l'art lyrique » de Françoise Decroisette à l'Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis²³. Cependant, ces études sont le résultat d'approches ciblées et limitées dans le temps, et contiennent peu d'analyse de la structure, de son fonctionnement et de son activité. Ces travaux ne nous permettent pas d'avoir une vision d'ensemble des activités de production et de création de la compagnie.

Entre ces deux approches, la première généralisatrice et la seconde ponctuelle, une recherche approfondie a été menée en 2019 par Thomas Niel²⁴, dans le cadre de son mémoire de Master Administration et Gestion de la Musique à Sorbonne Université, sur le modèle de production du spectacle lyrique à la Péniche Opéra : il démontre la nécessaire adaptation économique de la compagnie qui conduit ses membres à construire un modèle alternatif de production du spectacle lyrique. Ce mémoire sera une source particulièrement exploitée pour son approche économique.

Notre recherche s'inscrit dans une double perspective inédite : nous souhaitons tout d'abord donner une place importante à l'étude des compagnies lyriques, et déplacer ainsi l'attention des grandes institutions lyriques aux compagnies, et, parmi elles, la Péniche Opéra, originale tant par son projet et ses recherches sur l'hybridité des pratiques artistiques, que par son mode de fonctionnement politique et économique. Ensuite, la notion d'adaptabilité, essentielle pour aborder le fonctionnement de ces compagnies lyriques et qui nous permet de définir la stratégie artistique de la Péniche Opéra, fait le lien entre le contexte institutionnel et les pratiques artistiques. Le concept d'adaptabilité nous permet de rompre avec une pensée de l'artiste démiurge, créateur *ex*

²² Benoît Kasolter, *À bord de la Péniche Opéra*, rapport de stage de mars à juin 1997, sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris Sorbonne, Musique et Musicologie, 1997 ; Claire Boland, *De la diffusion à la communication*, rapport de stage de février à juin et juillet à août 1999, sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris Sorbonne, Musique et Musicologie, 1999 ; Marie Revel, *Une fin de saison à la Péniche Opéra*, rapport de stage de mars à juillet 2001, sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris Sorbonne, Musique et Musicologie, 2001.

²³ Marlène Ricaud, *La Péniche-Opéra, une alternative originale à l'Opéra Classique*, dossier de recherches pour le séminaire de master *L'opéra et les implications managériales de l'art lyrique* de Françoise Decroisette, Paris VIII Vincennes – Saint-Denis, UFR Arts, philosophie, esthétique, 2002.

²⁴ Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, mémoire de Master Administration et Gestion de la Musique sous la direction de Gilles Demonet, Musique et Musicologie, Sorbonne Université, 2019.

nihilo, pour nous focaliser sur les éléments qui induisent et conduisent la création : ce concept participe du caractère innovant de cette thèse de doctorat.

Les archives de la Péniche Opéra

Notre recherche se fonde sur l'étude des archives papier, dématérialisées et audiovisuelles des années d'activité de la Péniche Opéra, réunies par Mireille Larroche et conservées au cœur de la Péniche Adélaïde.

L'exploitation des archives de la compagnie découle directement de la volonté de Mireille Larroche : en décembre 2015, à la fin de l'aventure Péniche Opéra, elle lance un appel aux amis et partenaires de la compagnie pour valoriser les archives des Péniches Théâtre et Opéra. À partir du printemps 2016, Cécile Auzolle (Centre de recherche en histoire de l'art et musicologie/Institut de Recherches en Musicologie, Université de Poitiers/Sorbonne Université) et Gilles Demonet (IReMus, Sorbonne Université) puis Catherine Treilhou-Balaudé (Institut de Recherche en Études Théâtrales, Paris III Sorbonne-Nouvelle) souhaitent exploiter ces archives, et construisent alors un projet commun autour d'un nouveau chantier d'investigation interdisciplinaire.

Les archives de la compagnie représentent un matériau brut à explorer et à analyser du point de vue de l'histoire de la musique et de l'art lyrique, de l'histoire culturelle et des études théâtrales. La réalisation au cours de l'année 2016-2017 d'un inventaire des archives de la compagnie²⁵ a permis d'appréhender la grande diversité des spectacles de la compagnie.

Toutefois, les documents conservés sont souvent fragmentaires. Les supports des archives audiovisuelles sont parfois obsolètes – supports Betamax, bandes audio ou disquettes impossibles à lire sans usage d'un lecteur spécifique – et il est difficile d'avoir accès à leurs contenus. Certains matériaux essentiels manquent : les captations de spectacles sont quelques fois introuvables ou illisibles²⁶. Cela nous pousse à combler

²⁵ Cf. Annexes 1a et 1b, « Annexes », pp. 169-220.

²⁶ Cf. Annexe 1b, *ibid.*, pp. 170-220. Il n'existe pas de captation pour cinq spectacles constitutifs de notre corpus, que nous détaillerons dans la suite de notre développement : *Utopopolis*, *Actualité*, *Shoot Again*,

ces manques par des recherches complémentaires dans les documents en notre possession – notes, cahiers, courriers, entretiens, documents de communication, documents esthétiques dont croquis, photographies, maquettes, captations, livrets et partitions – et à l’extérieur du fonds d’archives de la compagnie. Grâce aux matériaux réunis auprès de maisons d’opéra, de la Bibliothèque Nationale de France et de la Maison Jean Vilar en Avignon, et des entretiens menés avec de nombreux acteurs de la compagnie²⁷, il a été possible de venir à bout de ce manque d’archives audiovisuelles.

Nous ne pouvons toutefois faire l’économie du constat d’une perte certaine de l’*avoir-été* de la compagnie dans notre démarche exploratoire. En effet, les documents issus des archives résultent également d’une sélection de la directrice de la compagnie. Ils nous permettent de décrypter les éléments qui ont nourri les processus de création et de mise en scène, mais ils sont le reflet d’une conservation choisie par Mireille Larroche. Comme le rappelle Jacques Derrida dans *Mal d’archive*, « il n’y aurait pas de poussée à la conservation sans une poussée, en sens inverse, à la destruction qui appartient elle-même au processus de l’archivage »²⁸. Les archives de la compagnie ont été triées et choisies²⁹ ; notre position de chercheuse doit nécessairement prendre en compte cet aspect du terrain.

C’est donc un travail minutieux de reconstitution et de prise de recul qui se met en œuvre au contact des archives de la compagnie Péniche Opéra. Nous procédons à un *savoir-montage* en croisant les documents conservés et les discours – l’analyse des œuvres, des documents de communication, le descriptif des processus de création des spectacles et des articles de critiques et de journalistes – qui parfois se contredisent, pour nuancer notre propos. Notre analyse de la compagnie ne peut être menée sans une confrontation, une mise en regard des matériaux, aussi divers soient-ils.

Le Rouge et le noir et *Ubu, opéra*. Absentes des archives de la compagnie, ces captations n’existent pas non plus dans les archives des maisons d’opéra dans lesquelles ces spectacles ont été joués.

²⁷ Cf. Annexes – Entretiens, *Ibid.*, pp. 5-164.

²⁸ Jacques Derrida, cité par René Major, « Derrida, lecteur de Freud et de Lacan », *Études françaises*, vol. 38, n°1-2, 2002, p. 172.

²⁹ Cf. Annexe 1a, *Ibid.*, p.169.

Méthodologie et outils

Pour entreprendre notre recherche, nous avons choisi une démarche scientifique exploratoire en faisant appel à une méthode quantitative et à une méthode qualitative. Notre approche quantitative se construit, tout d'abord, sur la réalisation de travaux transversaux sur notre terrain d'investigation³⁰, et notamment la construction d'un premier tableau récapitulatif³¹ de tous les spectacles de la compagnie Péniche Opéra, organisé selon les critères suivants :

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mise en Scène	Scénographie	Costumes	Équipe artistique	Interprètes	Production
------	--------------------	-------------	---------------	--------------	----------	-------------------	-------------	------------

Un deuxième tableau complète le premier en se concentrant sur les lieux de production et les résidences et partenariats en cours, au moment de la création³² :

Date	Titre du spectacle	Lieu(x) de production	Résidences et partenariats
------	--------------------	-----------------------	----------------------------

Ces deux tableaux, une fois remplis, forment notre premier outil d'analyse des pratiques artistiques de la compagnie et ont permis la sélection de notre corpus d'œuvres³³. Ils sont le point de départ de notre recherche sur les spectacles de la Péniche Opéra et permettent de souligner la diversité des œuvres abordées, des équipes artistiques et des acteurs de la production.

Le recours à une méthode quantitative traduit une approche systématique de notre terrain, en étudiant les types, variables et niveaux de l'adaptation de la compagnie pour en mesurer l'impact sur la création. Nous construisons une grille d'analyse théorique autour de l'adaptation, pour déterminer les critères qui ont une incidence sur les processus de production et de création des spectacles, et interroger leur validité. Nous répartissons nos éléments d'analyse en deux catégories majeures : la production qui aborde spécifiquement le domaine économique et *environnemental* de la représentation – facteurs externes –, et la création qui désigne plus particulièrement les processus créatifs des spectacles de la Péniche Opéra – facteurs internes.

³⁰ Cf. Annexes 2a, 2b, 3a, 3b et 3c, *Ibid.*, pp. 221-263.

³¹ Cf. Annexe 2a, *Ibid.*, pp. 221-250.

³² Cf. Annexe 2b, *Ibid.*, pp. 251-258.

³³ Cf. *Infra*. Corpus et typologie de spectacles.

Grille d'analyse théorique – Critères d'adaptation					
Production / Facteurs externes					
Type de production (commande ou initiative Péniche Opéra)	Mode de production (coproduction, coréalisation, exclusivement Péniche Opéra)	Producteurs / Partenaires (Péniche Opéra, maisons d'opéra, théâtres, organismes, entreprises, etc.)	Subventions (étatiques, privées)	Lieux de représentation (Péniche Théâtre, Opéra, Adélaïde, maisons d'opéra, festivals, théâtres municipaux, lieux alternatifs)	Types de publics (habitués, abonnés, néophytes)
Création / Facteurs internes					
Forme (petite, moyenne, grande)	Genre lyrique (musique ancienne, opéra, opérette, opéra-bouffe, comédie musicale, théâtre musical)	Type de spectacle (œuvre de répertoire, reprise/recréation d'œuvres lyriques, création, forme composite)	Équipe artistique (compositeur, librettiste, mise en scène, scénographe, costumier, interprètes)	Approche artistique (adaptation, montage, hybridité, réorchestration)	Relations humaines (disponibilité, entente, cohésion, dissension)

Ces différents critères ont été sélectionnés à partir des échanges avec les membres du groupe de recherche sur la Péniche Opéra³⁴, du travail réalisé par Thomas Niel³⁵ sur le modèle de production du spectacle lyrique de la compagnie et de recherches personnelles. Cette grille théorique s'applique à chaque projet artistique de la compagnie : elle comprend tous les critères de variabilité dans la production et la création d'un spectacle, susceptibles d'avoir un impact, diffus ou plus important, sur la création. Nous laissons une place importante aux dispositifs de financement – mode de production, producteurs/partenaires et subventions – et à l'approche humaine – types de publics, relations humaines – qui jouent un rôle déterminant dans notre analyse.

Nous prenons comme exemple deux spectacles, *Les Aventures du roi Pausole* (2004) et *Outsider* (2008) dont les traces dans les archives de la compagnie sont extrêmement complètes³⁶. Notre grille d'analyse se remplit de la manière suivante :

³⁴ Cécile Auzolle, Gilles Demonet et Catherine Treilhou-Balaudé.

³⁵ Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, *Op. cit.*

³⁶ Cf. Cécile Auzolle, Sylvain Labrousse et Clara Roupie, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, Institut de Recherches en Musicologie, janvier 2018 [en ligne], disponible sur : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/79d0057f> Cf. Annexes 1a et 1b, « Annexes », pp. 169-220.

<i>Les Aventures du roi Pausole (2004)</i>					
Production					
Type de production	Mode de production	Producteurs / Partenaires	Subventions	Lieux de représentation	Types de publics
Initiative Péniche Opéra	Coproduction	Péniche Opéra, Opéra-Comique, TPM Opéra de Toulon, Opéra de Nice	Aucune	Opéra-Comique, TPM Opéra de Toulon, Opéra de Nice	Abonnés*
Création					
Forme	Genre lyrique	Type de spectacle	Équipe artistique	Approche artistique	Relations humaines
Grande forme	Opérette	Reprise / recréation d'œuvre lyrique	Arthur Honneger (compo.), Albert Willemetz (libret.), M.L. (m-e-s), Daniel Buren (scéno.), Jean-Pierre Capeyron (cost.) <u>Équipe</u> : Sébastien Rouland, Christophe Grapperon, Sylvie Laligne, Lionel Peintre, Francesca Bonato, Philippe Quillet <u>Interprètes</u> : Lionel Peintre, Yves Coudray, Christophe Crapez, Marie-Thérèse Keller, Cassandre Berthon, Françoise Masset, Edwige Bourdy, Christine Gerbaud, Paul-Alexandre Dubois	Adaptation	Entente et dissension
<i>Outsider (2008)</i>					
Production					
Type de production	Mode de production	Producteurs / Partenaires	Subventions	Lieux de représentation	Types de publics
Initiative & Commande Péniche Opéra	Coproduction	Péniche Opéra, Ensemble 2E2M	Ministère de la Culture	Péniche Opéra et Adélaïde	Habités*
Création					
Forme	Genre lyrique	Type de spectacle	Équipe artistique	Approche artistique	Relations humaines
Petite forme	Opéra	Création lyrique	Alexandros Markéas (compo.), May Bouhada (libret.), M.L. (m-e-s, scéno.), Danièle Barraud (cost.) <u>Équipe</u> : Pierre Roullier, Claude Lavoix, Francesca Bonato, Jean Grison, Mathilde Michel <u>Interprètes</u> : Marie Gautrot, Maja Pavlovska, Vincent Bouchot, Bernard Deletré	Hybridité	Entente et cohésion

Pour remplir notre grille, nous nous sommes appuyée principalement sur la confrontation entre les données collectées dans nos sources primaires – les archives papier et dématérialisées de la compagnie – et secondaires – histoire du spectacle vivant et des politiques culturelles, études de fréquentation des publics, conventions de

résidence. Compte tenu de certains manques dans les archives, nous nous sommes parfois placée dans une posture hypothético-déductive³⁷.

Le recours à la méthode qualitative permet d’approfondir et de compléter notre grille d’analyse : l’organisation d’entretiens avec différents acteurs – metteure en scène, costumières, interprètes, compositeurs – est une manière d’accéder à la mémoire des spectacles et de comprendre les conséquences de l’adaptabilité de la compagnie sur les spectacles.

Ces deux méthodes sont pour nous complémentaires et apportent des regards différents sur le même phénomène, la capacité d’adaptation de la compagnie Péniche Opéra, puisqu’ « un phénomène pris tout seul en dehors de tout contexte [...] ne peut pas prendre un sens car le sens est toujours confrontation, comparaison, évaluation, mise en perspective »³⁸. C’est cette confrontation qu’il s’agit de réaliser tout au long de cette thèse.

Pourtant, nous avons besoin d’un nouvel outil pour appréhender spécifiquement les processus créatifs de la compagnie qui résultent de l’adaptabilité de la structure : nous forgeons la notion de *dramaturgie adaptative* pour traduire ses fonctionnements. Pour construire ce nouvel outil, nous nous appuyons sur les propos de Joseph Danan, dans son ouvrage *Qu’est-ce que la dramaturgie ?*³⁹, dans laquelle il distingue deux définitions de la notion :

Dans son premier sens, la dramaturgie serait donc l’« art de la composition des pièces de théâtre », définition consensuelle de Littré à Pavis. [...] En ce qui concerne le deuxième sens, dit moderne, par-delà la diversité des conceptions et des pratiques, je proposerais : « Pensée du passage à la scène des pièces de théâtre »⁴⁰.

Si cette définition s’applique spécifiquement aux pièces de théâtre, elle est également valable pour les œuvres d’opéra. Nous prenons le parti de l’appliquer au caractère pluridisciplinaire des spectacles de la Péniche Opéra, afin de ne négliger ni le texte, ni la musique. Selon Joseph Danan, la dramaturgie est entendue du point de vue de celui qui la pratique. La dramaturgie 1 est définie comme l’art de la composition des œuvres,

³⁷ La mention d’un astérisque dans notre grille d’analyse signifie le manque de données : sans études sur les publics de la compagnie, il est impossible d’infirmier ou de confirmer l’information.

³⁸ Pierre Paillé et Alex Mucchielli, *L’Analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « U », 2012, p. 39.

³⁹ Joseph Danan, *Qu’est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Éditions Actes Sud, coll. « Apprendre », 2010.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 7-8.

c'est-à-dire du point de vue de l'auteur du texte en ce qu'il contient l'organisation et le déroulement du drame. La dramaturgie 2 prend en compte non plus seulement l'auteur, mais la pensée du metteur en scène qui opère la transition du texte à la scène. Cette double posture dramaturgique s'applique aux spectacles de la compagnie Péniche Opéra. La dramaturgie 1 s'applique du point de vue des auteurs, c'est-à-dire des compositeurs et librettistes des œuvres exclusivement écrites et composées *pour* la compagnie⁴¹, et de celui des auteurs des œuvres écrites et composées en amont et reprises *par* la compagnie⁴². La dramaturgie 2, c'est-à-dire la pensée de la mise en scène, est conçue, à la Péniche Opéra, par une figure unique : tous les spectacles de la compagnie⁴³ ont été mis en scène par Mireille Larroche. Ce premier élément homogène dans les spectacles de la compagnie peut induire ainsi une pensée uniforme de la mise en scène.

La *dramaturgie adaptative* prend en considération ces deux sens, mais elle ne se limite pas au seul champ artistique⁴⁴, elle tient également compte des aspects politiques, économiques et sociaux qui entrent en contact avec les processus de création des spectacles ; elle n'est pas uniquement *pensée*, mais *conséquence* d'actions stratégiques. Si notre objet de recherche se focalise sur l'impact de l'adaptabilité de la compagnie Péniche Opéra sur la création, la *dramaturgie adaptative* est la conséquence des éléments contingents à la création. Cette notion englobante nous permet de questionner l'efficacité et les limites de l'adaptabilité de la compagnie.

⁴¹ Dans le cadre de notre corpus que nous détaillerons dans la suite de notre développement, nous faisons référence aux œuvres suivantes : *Utopopolis* (1980), *Actualité* (1982), *Shoot Again* (1986), *Le Rouge et le noir* (1989), *Le Jardin des délices* (1999), *La Belle lurette* (2000), *Ubu, opéra* (2002), *Outsider* (2008) et *Chantier Woyzeck* (2014).

⁴² Les œuvres de notre corpus concernées sont *Von Heute auf Morgen* (1994), *Les Aventures du roi Pausole* (2004), *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* (2006) et *Wozzeck* (2013).

⁴³ Cf. Annexe 2a, « Annexes », pp. 221-250. Exception faite de *Pierrot Lunaire* (1996), *La Folie Tristan* (1996), *Eau'pérettes* dont *La Fiancée du Scaphandrier* et *Bataille navale* (2004), *Des Shadoks à Dada* (2010), *L'ivrogne corrigé* (2011), *Les Maîtres de la chapelle* (2013) et *Kammermusik* (2014).

⁴⁴ C'est la raison pour laquelle notre dramaturgie adaptative ne prendra pas uniquement en compte la vision dramaturgique portée par la metteure en scène, mais celle des autres acteurs de la création et des mouvements internes à l'œuvre. Cf. Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 1988.

Corpus et typologie de spectacles

Nous avons construit un corpus de spectacles qui cristallisent les choix esthétiques, culturels et politiques en évolution au sein de la compagnie Péniche Opéra. Ces spectacles sont analysés tout à la fois comme des productions – sources de financement, lieux de représentation, résidences, territoires et publics – et comme le résultat de processus de création – choix artistiques, esthétiques, direction des interprètes⁴⁵. Les spectacles participent à démontrer l'impact de l'adaptabilité dans les processus créatifs et son fonctionnement comme un processus dramaturgique. Tous ces spectacles sont mis en scène par Mireille Larroche et sont représentatifs d'une pratique – ou de pratiques – artistique(s) de la compagnie.

Notre corpus s'est tout d'abord limité à douze spectacles répartis de 1982 à 2015 et sélectionnés spécifiquement pour leur diversité – genre lyrique, forme, type de spectacle, mode de production et de création, lieux de création – afin de vérifier la validité de notre hypothèse de recherche. Nous faisons le choix d'ajouter un spectacle antérieur, qui annonce les pratiques lyriques et musicales de la compagnie dès 1980 : *Utopopolis*. Représentée dans le cadre du festival d'Avignon, cette œuvre de théâtre musical⁴⁶, écrite et composée par le compositeur et librettiste Claude Prey, marque fondamentalement la compagnie de Mireille Larroche – connue alors sous l'appellation de Péniche Théâtre – et participe à son changement d'objet artistique et de dénomination, du théâtre à l'art lyrique, de la Péniche Théâtre à la Péniche Opéra.

Actualité, officiellement le premier spectacle de la Péniche Opéra, est créé en 1982, et est une forme composite : Mireille Larroche réunit neuf compositeurs contemporains – Pascal Dusapin, Détélef Kieffer, Nicolas Frize, Monic Cecconi, Antoine Duhamel, Renaud Gagneux, Patrice Maestral, Claude Prey et Yves Prin – autour d'articles de journaux à transformer en un matériau dramatique et musical.

Shoot Again (1986) reprend ce procédé d'assemblage et de montage : les compositeurs Jean-Charles François, Tomas Gubitsch, David Jisse et Michel Musseau travaillent chacun à la mise en musique d'une partie du livret écrit par Jean-Pierre Lemesle. Ces

⁴⁵ Cf. Corpus, p. 293-294.

⁴⁶ Cf. *Infra*. Partie I, chapitre 1, B, 1 « Le théâtre musical : tentative de définition d'un "genre" ».

premières créations, exclusivement représentées dans les locaux de la compagnie, sont le reflet d'une réflexion sur les expérimentations et la création lyrique contemporaine.

En 1989, les membres de la Péniche Opéra se penchent sur les procédés d'adaptation musicaux et textuels en abordant *Le Rouge et le noir* de Stendhal, adapté, écrit et composé par Claude Prey pour la compagnie. Cette œuvre, sous-titrée « opéra-opéra » par le compositeur, est créée au festival d'Aix-en-Provence et ne sera jamais jouée dans la péniche. Elle marque un tournant dans les pratiques de la compagnie : si les membres de la Péniche Opéra mettent toujours en avant la création contemporaine, ils s'ouvrent également aux œuvres du passé. La compagnie réitère cette approche avec *Von Heute auf Morgen* en 1994. Cette opérette du compositeur Arnold Schoenberg datant de 1929 est réorchestrée, adaptée et traduite pour la compagnie par France et Jean-Claude Penetier. Ce spectacle, créé dans la Péniche Opéra, marque le début des reprises d'œuvres musicales.

Le Jardin des délices (1999) est créé au festival de Sablé-sur-Sarthe et renoue avec la forme composite : le livret est écrit par Philippe Beaussant pour la compagnie et il se nourrit d'œuvres de compositeurs divers – Roland de Lassus, Clément Janequin, Pascal de L'Estochart, Etienne Moulinié, Jacques Mauduit, Michael Praetorius, Gilles Durant de la Bergerie, Michel Lambert, Antoine Boësset, Guillaume Tessier, Gabriel Bataille, Pierre Guéron, Giulio Caccini et Sébastien Le Camus – qui viennent ponctuer le spectacle. De ce travail de recherche et de montage musical résulte une création contemporaine, associée aux procédés de reprise des œuvres musicales du passé.

La compagnie s'essaye à nouveau à l'adaptation avec *La Belle lurette* en 2000 et *Ubu, opéra* en 2002 du compositeur Vincent Bouchot. Ces deux spectacles usent des mêmes procédés adaptatifs, le premier adapte librement le roman autobiographique éponyme d'Henri Calet (1935) sous la forme d'une opérette, et le second reprend l'œuvre d'Alfred Jarry (1896-1906) selon les codes de l'opéra-bouffe. *La Belle lurette* sera uniquement mis en scène dans les locaux flottants de la Péniche Opéra, tandis qu'*Ubu, opéra* est créé et représenté à l'Opéra-Comique.

En 2004, Mireille Larroche met en scène *Les Aventures du roi Pausole* d'après le roman de Pierre Louÿs, une opérette en trois actes écrite et composée par le duo Albert Willemetz et Arthur Honegger en 1931, entremêlant comédie, chant et danse. Créé et

représenté à l'Opéra-Comique, ce spectacle se situe dans la lignée des œuvres reprises par la compagnie qui se poursuit avec la mise en scène d'une opérette de Dmitri Chostakovitch, composée en 1958, réorchestrée par Gérard McBurney et adaptée par Lionel Peintre pour la compagnie en 2006, *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*.

En 2008, le spectacle *Outsider* permet à la compagnie de renouer les liens avec la création lyrique contemporaine dans les locaux de la Péniche Opéra. Le compositeur Alexandros Markéas compose un opéra sur un livret de May Bouhada à partir des destins croisés des réalisateurs Jules Dassin et Elia Kazan. Le spectacle se scinde en deux parties et prend place successivement dans les péniches Opéra et Adélaïde.

L'opéra *Wozzeck* en 2013 se présente comme la réappropriation de l'œuvre du compositeur Alban Berg (1925) à partir de la réorchestration de John Réa (1994). Créé à l'Opéra d'Avignon, ce spectacle s'inscrit, lui aussi, dans le cadre des reprises et va de pair avec *Chantier Woyzeck*, un opéra composé en 2014 à partir de la pièce de théâtre *Woyzeck* (1837) de Georg Büchner. Le livret est écrit par Dorian Astor, composé par Aurélien Dumont et associe la réécriture de l'œuvre originale à la création lyrique contemporaine. Avant-dernier spectacle de la compagnie, il est créé au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine.

Ce corpus couvre les années d'activité de la compagnie (de 1980 à 2014) et permet de rendre compte de l'évolution de son projet artistique et de ses pratiques. Il nous apparaît impossible d'approcher les spectacles de la Péniche Opéra de manière chronologique, étant donné la diversité des matériaux et leur traitement d'une époque à une autre.

L'hétérogénéité des spectacles produits interroge la nature de ces productions qui entremêlent œuvres musicales de créations, de répertoire et dramaturgie contemporaine. Pour clarifier notre approche, nous proposons une typologie des spectacles, classés selon le type – création, reprise d'œuvre et recréation – et par ordre de récurrence.

La première catégorie, également la plus représentée dans notre corpus, est celle des créations originales. L'équipe de la Péniche Opéra adopte, dès sa création, une démarche de recherche autour de l'expression musicale contemporaine qui passe par le contact avec des compositeurs de théâtre lyrique et musical contemporain. Les relations qui se créent, entre la compagnie de Mireille Larroche et les compositeurs, dessinent

deux modèles de créations : les commandes passées aux compositeurs qui créent une forme aboutie pour la compagnie (*Utopopolis*, *Le Rouge et le noir*, *Ubu*, *opéra*, *La Belle lurette* et *Outsider*) et les spectacles dits « spectacles Péniche » ou formes composites, qui sont spécifiquement des œuvres de composition, d'assemblage, de fabrication réunissant plusieurs compositeurs autour d'un même livret (*Actualité*, *Shoot Again* et *Le Jardin des délices*). Nous ajoutons un niveau supplémentaire à cette première catégorie : parmi les créations, certaines sont issues d'un processus de transposition. Nous englobons ici les œuvres issues de matériaux littéraires ou théâtraux qui, au contact des membres de la Péniche Opéra, opèrent un glissement d'un art à l'autre (*Le Rouge et le noir*, *Ubu*, *opéra* et *La Belle lurette*). Cette sous-catégorie interroge les procédés d'adaptation et de composition musicale à partir d'un matériau textuel.

Notre deuxième catégorie se concentre sur la reprise d'œuvres intégrales (*Von Heute auf Morgen*, *Les Aventures du roi Pausole*, *Tchériomouchki*, *un coin de paradis à Moscou* et *Wozzeck*). Ce type de spectacles agit à deux niveaux : tout d'abord, la reconstitution de l'œuvre dans une perspective historiciste, puis sa confrontation au présent de la création.

Enfin, la troisième et dernière catégorie de spectacles est un agrégat des deux premières. Elle désigne un seul spectacle de notre corpus, *Chantier Woyzeck*, qui rassemble tous les procédés évoqués : ce spectacle est au carrefour de la création, de la transposition et de la reprise d'œuvre de répertoire. *Chantier Woyzeck* réunit à la fois le travail d'une œuvre de répertoire (*Wozzeck* d'Alban Berg) dont il s'agit de se détacher pour revenir aux origines de la fable (*Woyzeck* de Georg Büchner) et un travail de création textuel et musical, par l'intervention du dramaturge Dorian Astor et du compositeur Aurélien Dumont. L'œuvre de Georg Büchner subit une transposition en œuvre lyrique à mi-chemin entre l'adaptation et la création. Cette forme composite résume à elle seule tous les procédés dramaturgiques mis en œuvre à la compagnie Péniche Opéra.

Cette typologie des spectacles de la compagnie présente succinctement la diversité des productions de la compagnie, une diversité qui s'exprime dans la forme, le choix des matériaux, leurs transformations et finalement la réinvention des processus de création à chaque spectacle.

L'adaptabilité de la compagnie Péniche Opéra : une recherche en trois temps

Pour démontrer la viabilité de notre lecture de la compagnie Péniche Opéra et mesurer l'impact de l'adaptabilité de la compagnie sur la création artistique, nous adoptons un plan en trois parties qui représentent trois moments majeurs : l'analyse de l'objet initial, l'explicitation du processus d'adaptation et les conséquences du processus sur la création. Il ne nous apparaît pas pertinent d'adopter un plan de recherche chronologique, qui ne permettrait pas de mettre en œuvre une réflexion distanciée ; il est toutefois nécessaire de préciser le contexte dans lequel la compagnie apparaît.

La Péniche Opéra voit le jour dans une période de mutations favorable à l'émergence de petites compagnies et de projets artistiques alternatifs. L'élitisme du ministère des Affaires Culturelles d'André Malraux est décrié par les artistes, qui revendiquent une mise en avant des œuvres lyriques contemporaines, réinventant les modalités de création et les lieux de représentation. Ces revendications trouvent un appui institutionnel au début des années 1980 avec l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture et de Maurice Fleuret à la Direction de la musique, qui permet l'élaboration d'une nouvelle politique culturelle privilégiant la création. En cohérence avec cette évolution, le théâtre musical émerge comme un courant lyrique original : il se développe au festival d'Avignon dans les années 1970 et les premières compagnies de théâtre lyrique et musical sont créées, en quête de reconnaissance institutionnelle. Mireille Larroche fonde la Péniche Opéra en 1982 et propose un modèle construit autour d'un projet fort tourné vers la société : renouveler et démocratiser le spectacle lyrique, en allant à la rencontre de publics divers. De ce projet découle le choix d'une structure nomade qui se veut un outil pérenne de production et de création de pratiques lyriques multiples. Notre première partie s'attachera à contextualiser l'apparition de la compagnie Péniche Opéra dans une période politique, économique et artistique en pleine mutation. Cette contextualisation posera les bases d'une adaptabilité nécessaire de la compagnie.

Cependant, le projet de Mireille Larroche est en inadéquation aux réalités économiques car la compagnie, en butte à des difficultés financières, ne peut produire et créer des spectacles sans l'appui de nombreux partenaires. Elle s'adapte à cet environnement contraignant en forgeant une stratégie d'adaptabilité, qui repose sur un

modèle alternatif de production et de création dont découle d'une part, une adaptation à l'environnement socio-culturel, au travers d'une implantation récurrente dans des territoires divers, et d'autre part, une organisation précise de la création au sein de la compagnie et notamment de Mireille Larroche, dont la place, le rôle et les pouvoirs influencent fortement les choix artistiques. Par ce biais, la compagnie entretient les idéaux de son projet en cherchant à s'inscrire dans le territoire français et international, mais il en résulte finalement une instabilité constante. Notre deuxième partie analysera le processus d'adaptation de la compagnie à différents contextes et ses impacts directs sur la création artistique.

Notre troisième partie démontrera les conséquences de l'adaptation et son influence sur la création. Nous éprouverons l'efficacité de la *dramaturgie adaptative* de la Péniche Opéra : la compagnie fait de sa capacité d'adaptation une ligne de conduite artistique qui se fonde sur des codes artistiques et des outils dramaturgiques construits conjointement ; ils constituent une méthode dramaturgique particulière. Nous approcherons enfin la *dramaturgie adaptative* avec un regard critique, pour en démontrer les limites potentielles.

PARTIE I. LA PÉNICHE OPÉRA DANS LE PAYSAGE LYRIQUE DE SON TEMPS

Comme les forains, comme les saltimbanques ;
parfois installée sur ces terrains réservés aux nomades,
parfois à la cours [sic] du Roi Soleil, toujours ailleurs...¹

Les années 1980 marquent le début d'une ère de renouveau culturel en France, particulièrement dans le domaine lyrique : la volonté de rénover les modes de création et de production de l'art lyrique² s'exprime par une crise artistique, institutionnelle voire idéologique, dans les années 1960-1970. Certains artistes souhaitent rompre avec le genre lyrique dominant et revendiquent une reconnaissance institutionnelle des œuvres lyriques contemporaines, réinventant les modalités de création et les lieux de représentation. Ces revendications trouvent un appui institutionnel au début des années 1980 avec le développement d'une nouvelle politique culturelle privilégiant la création.

Ce contexte est fondamental pour comprendre l'émergence de la compagnie Péniche Opéra, fondée en 1982 par Mireille Larroche. La compagnie n'apparaît pas *ex nihilo*, mais précisément à la suite de l'expression, puis de la reconnaissance, de besoins de nature artistique, politique et sociale de jeunes compagnies lyriques qui souhaitent évoluer en dehors des structures traditionnelles et créer elles-mêmes leur espace de liberté³. Mireille Larroche propose un modèle original de compagnie, bâti sur un projet

¹ Pierre Danais, *La Péniche Opéra : Compagnie Nationale de Théâtre Lyrique et Musical. Tous les spectacles de 1981 à 2015*, « Bible » de la Péniche Opéra, archives de la Péniche Opéra, p. 3 [en ligne], consulté le 29 novembre 2017, disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/mireille-larroche/la-peniche-opera/histoire/>

² Tout au long du XX^e siècle, l'art lyrique est profondément repensé : le décloisonnement entre les arts permet de réinventer l'art de la composition musicale, l'appréhension de l'espace scénique est transformée par les expérimentations sonores, le développement de la radiophonie, des outils électroacoustiques et l'intervention des metteurs en scène de théâtre sur la scène lyrique.

³ En particulier, les premières compagnies de théâtre lyrique et musical : l'Atelier Lyrique du Rhin, l'Atelier Théâtre et Musique, puis la Péniche Opéra, Opéra Éclaté, l'Ensemble Justiniana et l'Atelier de Recherche et Création pour l'Art Lyrique. Cf. *Infra*. Partie I, chapitre 1, B, 3 « Les premières compagnies de théâtre lyrique et musical (1974-1985) ».

ayant pour but de créer de nouvelles approches de l'art lyrique au sein d'une structure indépendante et pérenne⁴.

Cette première partie s'attachera à analyser le cadre artistique, politique et social qui se modifie profondément au cours de la période et qui entraîne la création de la Péniche Opéra.

⁴ Ce projet s'inscrit dans la continuité de la création de l'Atelier Lyrique du Rhin de Pierre Barrat et de l'Atelier Théâtre et Musique de Georges Aperghis, au milieu des années 1970.

CHAPITRE 1. UN CONTEXTE FAVORABLE À L'ÉMERGENCE DE LA PÉNICHE OPÉRA

Au cours des décennies 1960-1980, le monde de l'art lyrique traverse une période de crise qui s'exprime à plusieurs niveaux : artistique, économique et institutionnel. Elle met en lumière les inadéquations entre les évolutions de la société et le système politique mis en place pour assurer la gestion des politiques lyriques.

La crise de l'art lyrique se traduit par l'émergence d'un mouvement réformateur dans les années 1960, qui appelle à une réinvention du système institutionnel de production et de création du spectacle lyrique. Cet esprit d'opposition est incarné par des personnalités influentes du milieu lyrique qui souhaitent se détacher de la forme lyrique traditionnelle de l'opéra et inventer des formes artistiques et esthétiques nouvelles. La critique est également virulente à l'égard des structures traditionnelles, qui rompent avec tout esprit de progrès en se cantonnant à la programmation d'œuvres lyriques de répertoire et proposant des espaces scéniques figés et clos sur eux-mêmes¹. Au-delà d'une réinvention du système, c'est aussi une recherche de reconnaissance et de soutien de toutes les formes d'expérimentations lyriques² qui se met en place dans les années 1970, et notamment du « théâtre musical », alternative prometteuse à l'opéra, dont il nous apparaît nécessaire de préciser les caractéristiques et les pratiques, puisque la compagnie Péniche Opéra est héritière directe de ces combats artistiques et politiques.

¹ Cf. Luigi Nono, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », conférence donnée le 27 septembre 1962 à l'île San Giorgio de Venise, traduite et publiée, *Contrechamps*, 4, 1985, (pp. 55-67). Réédité récemment dans l'ouvrage *Luigi Nono. Écrits*, textes, réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1993, pp. 213-233. (p. 59 in *Contrechamps* / p. 224 in *Luigi Nono. Écrits*) ; Bronislaw Horowicz, cité par Denis Bablet et Jean Jacquot (dir.), *Le Lieu théâtral dans la scène moderne*, Royaumont, juin 1961, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1963, p. 176-177 ; Bernd Alois Zimmermann, « L'Avenir de l'opéra », traduction de C. Fernandez et C. Gaspar, *Contrechamps*, n°4, 1985, pp. 83-90.

² L'époque foisonne de pratiques lyriques expérimentales qui réinventent tout autant l'écriture dramatique et musicale que la pensée scénique. Par exemple, le développement de la radiophonie permet d'inventer de nouvelles formes, plus expérimentales : cette pratique se diffuse en Italie, en Allemagne mais également en France dès la fin de la première moitié du XX^e siècle, avec entre autres *La Coquille à planètes* (1943-1944) et *La Cabine téléphonique* (1958) de la compositrice Claude Arrieu (1903-1990) qui totalise près de quarante compositions radiophoniques.

Plus largement, la crise de l'art lyrique des années 1960-1980 est essentielle pour comprendre la Péniche Opéra : ce contexte foisonnant de mutations artistiques, politiques, économiques et sociales entraîne la création de la compagnie et détermine ses futurs choix artistiques.

A. La crise de l'art lyrique

À partir de la création du ministère des Affaires Culturelles en 1959, André Malraux développe une politique de démocratisation culturelle³, en privilégiant le patrimoine culturel français. En parallèle, l'art lyrique, et l'opéra en particulier, tant du point de vue artistique, des lieux de représentation et de ses publics, semble s'enfermer dans un modèle ancien et conservateur, caractérisé par un mode de production et de création dont les fondements ne sont pas remis en question.

Au cours des années 1960, un mouvement contestataire émerge et se confirme dans les années 1970 : il devient nécessaire de rompre avec cette image élitiste en démocratisant l'opéra. Les artistes – compositeurs, créateurs, metteurs en scène lyrique – revendiquent une nouvelle politique de l'art lyrique qui valoriserait tout autant les œuvres de répertoire que les créations contemporaines, et soutiendrait les démarches et les approches expérimentales. Ces protestations et l'arrivée sur la scène institutionnelle de Jack Lang et Maurice Fleuret participent à redéfinir profondément les politiques culturelles pour l'art lyrique à l'aube des années 1980.

1) La nécessité d'une démocratisation de l'opéra

L'opéra est considéré comme un genre bloqué dans une tradition artistique et sociale. En France, les grandes maisons lyriques françaises programment principalement des œuvres des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, et ne laissent pas une place importante à la création lyrique⁴ : c'est le cas notamment à l'Opéra de Paris

³ Nous entendons par « démocratisation culturelle » le processus d'élargissement de l'accès et de la participation à la vie culturelle française. Si ce processus débute au début de la III^e République (Instruction publique, essor d'une culture de masse), nous nous concentrerons en particulier sur les années 1960-1980 dans cette partie.

⁴ Pour le musicologue René Leibowitz (1913-1972), le constat du manque de créations lyriques est alarmant : pour lui, l'opéra français du XX^e siècle se limite à *Pelléas et Mélisande* (1902) de Claude Debussy, *L'Heure espagnole* (1911) et *L'Enfant et les sortilèges* (1925) de Maurice Ravel, *Les Malheurs*

jusque dans les années 1960⁵, et à l'Opéra-Comique pour lequel l'absence de création est même flagrante à la fin des années 1960⁶. Toutefois, si le nombre des créations lyriques françaises sont en baisse, elles ne sont pas inexistantes⁷, mais sont reléguées au second plan du paysage lyrique, au profit de la représentation d'un répertoire déjà bien ancré dans la mémoire du spectateur ou à des créations lyriques étrangères⁸. La place de la création lyrique contemporaine suscite l'interrogation, notamment du chercheur et critique musical Yves Hucher (1914-2001), dès 1950 :

On peut se demander si la musique de notre époque [...] est bien faite pour l'opéra ; si ses préoccupations et ses tendances peuvent s'adapter aux exigences d'un genre qui doit donner l'apparence de la facilité.⁹

Cela dessine en creux la critique principale que les compositeurs font à l'égard de l'opéra : l'incompatibilité, voire le décalage, entre le genre lyrique et les « préoccupations et [les] tendances » de la musique et des compositeurs de l'époque¹⁰.

Ce sentiment d'inadéquation artistique est d'autant plus fort qu'il se développe directement en réponse aux politiques culturelles mises en place par le ministère des Affaires Culturelles d'André Malraux (1901-1976), dont l'objectif est pourtant de défendre la notion de culture universelle pour tous :

d'Orphée (1926) et *Le Pauvre Matelot* (1927) de Darius Milhaud. Cf. René Leibowitz, *Histoire de l'opéra* [1957], Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1987.

⁵ Quatre œuvres sont créées à l'Opéra de Paris entre 1948 et 1955 : *Lucifer* (1931) de Claude Delvincourt (1888-1954) représenté 15 fois de 1948 à 1952 ; *Bolivar* (1950) de Darius Milhaud, joué 26 fois jusqu'en 1963 ; *Kerkeb, danseuse berbère* (1931) de Marcel Samuel-Rousseau (1882-1955), représenté 26 fois jusqu'en 1957, et *Numance* (1955) d'Henry Barraud (1900-1997), joué 8 fois en 1955. Cf. Cécile Auzolle, « La Création lyrique à la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (1936-1972) », Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : approches comparées (1669-2010)*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, coll. « Études et rencontres », 2012, pp. 219-238 [en ligne], consulté le 4 mars 2018, disponible sur : <https://books.openedition.org/enc/907>

⁶ Selon la musicologue Cécile Auzolle, de 1963 à 1970, il n'y a pas de traces de création lyrique à l'Opéra-Comique. L'année 1963 marque la création du *Dernier Sauvage* de Gian Carlo Menotti (1911-2007) et 1970, la création de *L'Annonce faite à Marie* de Renzo Rossellini. *Ibidem*.

⁷ En France, dans les années 1960, les compositions de Marcel Landowski (1915-1990), Daniel-Lesur (1908-2002), Emmanuel Bondeville (1898-1987), Henry Barraud (1900-1997), Henri Sauguet (1901-1989) ou encore Jean-Michel Damase (1928-2013) sont nombreuses, dans un langage musical suffisamment accessible pour entraîner l'adhésion de vastes publics. *Ibidem*.

⁸ L'affaiblissement des créations lyriques françaises s'explique notamment par « l'engouement pour les créations en France d'opéra étrangers qui ont déjà fait leurs preuves ailleurs ». Cf. *Ibidem*.

⁹ Yves Hucher, « Bolivar à l'Opéra », *Le Guide du concert*, n°15, 26 mai 1950, p. 297.

¹⁰ À titre d'exemple, le compositeur Darius Milhaud s'intéresse aux œuvres lyriques sous toutes leurs formes, du traditionnel à l'expérimental : *La Mère coupable* (1964-1965) musique lyrique, *Préparatif à la mort et allégorie maritime* (1963) mélodie pour voix et piano, etc. Cf. Vincent Giroud, « L'opéra français au XX^e siècle : une tentative de parcours », Cécile Auzolle (dir.) *La Création lyrique en France depuis 1900 : contexte, livrets, marges, Op. cit.*, pp. 35-49.

[...] rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; [...] assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et [...] favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent.¹¹

Le décret du 24 juillet 1959 fixe la mission et l'organisation du ministère des Affaires culturelles et dégage un objectif double : la démocratisation culturelle des « œuvres capitales de l'humanité » en organisant leur mise à disposition pour tous, et un soutien à la création pour valoriser le patrimoine culturel français. Pour mener à bien cette mission, André Malraux poursuit les initiatives de décentralisation administrative lancées par Jeanne Laurent¹² et lance, en 1961 le VI^e Plan de développement en matière culturelle qui ouvre de nouveaux Centres Dramatiques Nationaux et en créant les maisons de la culture. Véritables « cathédrales des temps modernes », comme le veut la formule consacrée d'André Malraux, les maisons de la culture ont pour but de refléter l'excellence artistique universelle ; elles sont conçues comme des lieux où la culture est partagée directement avec le public, sans intermédiaire¹³. Toutefois, le contact direct permis par les maisons de la culture profite surtout aux « favorisés de la culture »¹⁴, avantagés par leur niveau social, scolaire et culturel. Il ne s'agit pas réellement d'aller à la rencontre d'un public, mais bien de construire une infrastructure permettant d'accueillir des formes prestigieuses considérées par le ministère des Affaires culturelles comme faisant acte d'art ou de culture¹⁵. Cette réalité jugée élitiste s'accompagne d'un sentiment de désillusion face à la politique du ministère, et souligne

¹¹ Décret n°59-889 portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles, 24 juillet 1959, cité par Philippe Poirrier (dir.), *Les Politiques culturelles en France*, Paris, Éditions La Documentation française, 2002, p. 188.

¹² À l'initiative de Jeanne Laurent (1909-1989), sous-directrice des spectacles et de la danse au sein de la Direction générale des arts et des lettres du ministère de l'Éducation Nationale de 1946 à 1952, la première décentralisation voit la création de six Centres Dramatiques Nationaux (CDN), dirigés par des hommes de théâtre : le Théâtre National Populaire (Jean Vilar), le Centre Dramatique de l'Est (Roland Piétri), la Comédie de Saint-Étienne (Jean Datsé), le Grenier de Toulouse (Maurice Sarrazin), le Centre Dramatique de l'Ouest (Hubert Gignoux) et la Comédie de Provence (Gaston Baty). Tous ces acteurs de la première vague de décentralisation artistique considèrent l'art, la culture et le théâtre comme des « services publics », des produits de première nécessité qu'il faut rendre accessible à tous.

¹³ Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, Éditions La Documentaire française, 1996, p. 36 ; Xavier Greffe et Sylvie Pfiogler, *La Politique culturelle en France*, Paris, Éditions La Documentation française, coll. « Les Études de la Documentation française », 2015, p. 18.

¹⁴ Pierre Moulinier, *Les Politiques publiques de la culture en France* [1999], coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, 5^e édition, 2011, p. 17.

¹⁵ Gaëtan Picon (1915-1976), directeur des Arts et des Lettres de juin 1959 à août 1966 : « Il ne s'agit plus de transmettre nos valeurs, en effet, mais de les choisir ». Gaëtan Picon, « La Culture et l'État », Philippe Poirrier (dir.), *La Politique culturelle en débat : Anthologie 1955-2012*, Paris, Éditions La Documentation française, coll. « Comité d'histoire du Ministère de la Culture et de la Communication », 2013, pp. 53-55.

le fossé entre l'idéal de démocratisation de la culture défendu par André Malraux et sa réalisation effective : dès le début des années 1960, des critiques d'ordre financier s'élèvent – si les structures se multiplient, les budgets alloués aux artistes et aux infrastructures restent bas – combinées à une critique idéologique des grandes lignes du discours du ministère des Affaires culturelles. Ces objections sont renforcées par les événements de mai 1968¹⁶, qui touchent à la fois les comportements, les croyances et les cadres socioculturels mis en place¹⁷.

Mai 1968 marque symboliquement le monde de la culture par la revendication des artistes d'une libération de la créativité et l'ouverture à une culture en rupture avec une vision élitiste, cristallisée par la déclaration de Villeurbanne, le 25 mai 1968 :

« Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était guère mise en cause par les non-cultivés que sous la forme d'une indifférence dont les cultivés, à leur tour, se souciaient peu. Ça et là, toutefois, certaines inquiétudes se faisaient jour, certains efforts étaient entrepris avec le désir de s'arracher à l'ornière, de rompre avec le rassurant souci d'une plus équitable répartition du patrimoine culturel. Car la simple "diffusion" des œuvres d'art, même agrémentée d'un peu d'animation, apparaissait déjà de plus en plus incapable de provoquer une rencontre effective entre ces œuvres et d'énormes quantités d'hommes et de femmes qui s'acharnaient à survivre au sein de notre société mais qui, à bien des égards, en demeuraient exclus [...]. En fait, la coupure ne cessait de s'aggraver entre les uns et les autres, entre ces exclus et nous tous, qui, bon gré mal gré, devenions de jour en jour davantage complices de leur exclusion. [...] »

« Il y a d'un côté le public, notre public, [...] et il y a, de l'autre, un « non public » : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas. »¹⁸

¹⁶ Cf. Pierre Gremion, « Écrivains et intellectuels à Paris. Une esquisse », *Le Débat*, n°103, 1999, pp. 74-99 [en ligne], consulté le 12 avril 2020, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1999-1-page-74.htm> ; Émile Copfermann, *Le Théâtre populaire, pourquoi ?* Suivi de *La Sorbonne du théâtre, Et si ce n'était pas Vilar, Le Théâtre, L'État et les autres*, Maspero, coll. « Petite collection Maspero 43 », Paris, 1969. Il rapproche les politiques culturelles des années 1960 de la théorie des industries culturelles ou *Kulturindustrie* de Theodor W. Adorno et Max Horkheimer qui aliènent les masses. Cf. Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison : fragments philosophiques* [1947], traduction d'Éliane Kaufholz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1974.

¹⁷ Limité d'abord aux étudiants, le conflit s'étend ensuite aux syndicats et au monde culturel. Pour l'historienne Emmanuelle Loyer, il s'agit d'« une réaction libertaire contre la modernisation conservatrice gaullienne, la volonté de rupture radicale avec l'ordre et les valeurs existants (...), l'hostilité à l'égard de toute institution (surtout "de gauche" comme le festival d'Avignon), la reconnaissance de l'autonomie de l'individu et le désir de donner une forme culturelle à cette nouvelle identité, etc ». Emmanuelle Loyer, « 1968, l'an I du tout culturel ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°98, 2008, pp. 101-111 [en ligne], consulté le 12 avril 2020, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2008-2-page-101.htm>

¹⁸ « Déclaration de Villeurbanne adoptée le 25 Mai 1968 par les directeurs des théâtres populaires et des Maisons de la Culture réunis en comité permanent », 25 mai 1968, citée dans Michel Kneubühler

La déclaration de Villeurbanne, que signent les directeurs des Centres Dramatiques Nationaux et des maisons de la culture, incarne la prise de conscience des acteurs culturels quant à cet écart entre intention et réalité de démocratisation, et la distinction encore très saillante entre public d'habitues de la culture et « non public »¹⁹.

Ce constat fait particulièrement écho à la situation de l'opéra à la même période : sous l'égide d'André Malraux, personne « n'a osé toucher de manière drastique à ce monument culturel »²⁰ et l'opéra est alors considéré comme un « divertissement réservé à une élite sociale »²¹. Les résultats des enquêtes sociologiques sur les pratiques socioculturelles des Français²² reflètent les tendances générales à l'aube des années 1980. Celles-ci démontrent notamment les disparités de nature sociale et économique entre les publics.

L'analyse d'Olivier Donnat et Denis Cogneau²³ des maisons d'opéras de 1973 à 1989 révèle qu'elles attirent un public plus âgé, mais aussi plus « favorisé » : 29% du public sont composés de cadres, 21% d'inactifs de plus de 60 ans, 11% d'employés et 14% d'ouvriers²⁴. Le public de l'opéra semble ne pas s'être renouvelé entre 1973 et 1981 « en quantité comme en qualité »²⁵, mais subit une légère baisse de la fréquentation

(dir.), « Non-public » et droits culturels. *Éléments pour un (re)lecture de la Déclaration de Villeurbanne (25 mai 1968)*, Genouilleux, Éditions La Passe au vent, 2018, pp. 61-69.

¹⁹ Cf. Philippe Urfalino évoque la sédentarisation des artistes et le passage d'une politique de création tournée vers le répertoire, à une approche plus créative, régénératrice du spectacle vivant des années 1960-1970. Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *Op. cit.*, p. 262.

²⁰ Cécile Auzolle, « Un siècle de créations lyriques en France : paradoxes, utopies, réalités », Cécile Auzolle (dir.) *La Création lyrique en France depuis 1900 : contexte, livrets, marges*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, p. 14.

²¹ Jean-Pierre Brossmann, « L'Avenir de l'opéra », Michel Foucher (dir.), *Les Ouvertures de l'opéra, une nouvelle géographie culturelle ?*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, p. 93.

²² Cf. Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979 ; Olivier Donnat, *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, Ministère de la Culture, Département des Études Prospectives, février 1996 ; *Id.*, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme* [1994], Paris, Éditions La Découverte, 2015 ; *Id.* et Denis Cogneau, *Les Pratiques culturelles des Français : 1973-1989*, Paris, Éditions La Découverte, La Documentation française, 1990.

²³ Olivier Donnat et Denis Cogneau, *Les Pratiques culturelles des Français : 1973-1989*, *Op. cit.*, p. 103.

²⁴ Cf. *Ibidem*, p. 122 ; Sylvie Saint-Cyr, *Vers une démocratisation de l'opéra*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2005, p. 109. La proportion des diplômés et non diplômés du public d'opéra donne une idée de l'écart qui se creuse entre plusieurs catégories des publics : sur 100 personnes qui assistent à une représentation lyrique, 2% n'ont aucun diplôme, 2% ont un BEPC ou un CAP, 5% sont bacheliers, 7% sont diplômés du premier cycle universitaire et 18% des deuxième et troisième cycles. Un autre critère à prendre en compte, celui du sexe : la présence des femmes dans le public d'opéra passe de 41,6% en 1973 à 49,7% en 1981.

²⁵ Sylvie Saint-Cyr, *Vers une démocratisation de l'opéra*, *Op. cit.*, p. 109.

entre 1973 et 1981²⁶. L'opéra se réserve à une population spécifique – majoritairement âgée, éduquée et aisée. Cet état général de l'opéra, en tant que genre et lieu de pratiques culturelles, contraste nettement et fortement avec le contexte artistique français post-1968, et interroge la nécessité de démocratiser l'opéra.

À partir des événements de mai 1968, la politique de démocratisation culturelle, instituée par André Malraux et menée par le ministère des Affaires Culturelles, devient une « illusion »²⁷, une « croyance »²⁸ encore à atteindre : les politiques mises en place sont inefficaces, particulièrement dans le monde lyrique en mal de renouvellement artistique et social. Toutefois, un mouvement d'opposition se constitue dans les années 1970, revendiquant une réinvention des politiques lyriques de démocratisation, de création et de production du spectacle lyrique. Les artistes dénoncent l'élitisme d'une culture minoritaire et prônent une politique culturelle d'ouverture aux publics les plus divers, qui ne tendrait non plus à sacrifier l'œuvre d'art, mais à faire émerger l'œuvre d'art de la pratique.

2) Des artistes en opposition avec l'institution

À la suite des événements de mai 1968, un esprit d'opposition, incarné par des personnalités artistiques réformistes – compositeurs, metteurs en scène, directeurs de lieux – dénonce l'élitisme de la politique culturelle menée par André Malraux à l'égard des créations lyriques contemporaines qui ne sont que peu ou pas jouées dans les maisons d'opéra parisiennes, alors même que ces structures enregistrent une baisse significative de la fréquentation des publics. En réponse à cet état de crise, les artistes réformistes revendiquent une politique culturelle cohérente et cherchent à inventer de nouvelles modalités de création lyrique. La question du lieu de production et de représentation devient, dans cette optique, un enjeu fondamental.

²⁶ Le public de l'opéra passe de 3% en 1973 à 2% en 1981. L'étude détermine que 29% des spectateurs de l'opéra sont âgés de 40 à 59 ans ; un sur trois de 25 à 39 ans. 22% des spectateurs de l'opéra ont plus de 60 ans contre 12% au théâtre. *A contrario*, les 15-24 ans ne représentent que 15% du public alors qu'ils sont 23% à se rendre au théâtre. Le taux de fréquentation le plus élevé se trouve dans les catégories des 25-39 ans et 40-59 ans qui, en 1973, représentent 62% du public. Cf. Ministère de la Culture, direction du Développement culturel, service des Études et Recherches, « Pratiques culturelles 1981. Le public de l'opéra », Paris, juin 1982, p. 2.

²⁷ Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *Op. cit.*, p. 262.

²⁸ *Ibid.*, p. 237.

En France et à l'étranger, les salles d'opéra sont à l'origine construites selon deux modèles : le premier reprend les codes du théâtre à l'italienne qui structure la salle en deux espaces, la scène et la salle, séparés par le cadre de scène et réduisant toute communication entre les deux espaces à néant²⁹ ; le second modèle se réapproprie les codes du théâtre grec et remet en cause l'organisation des loges et des balcons, l'espace du public reprend le modèle de l'amphithéâtre gréco-romain et la fosse d'orchestre est placée en deçà de la scène³⁰. S'ils sont reconnus pour leurs capacités à répondre aux exigences des œuvres lyriques³¹, ils sont décriés par les artistes réformistes pour les mêmes raisons : Pierre Boulez annonce dès 1967 qu'il faut « faire sauter les maisons d'opéra », ou plus globalement « dynamiter l'opéra »³².

Outre les festivals dédiés au lyrique en France – les Chorégies d'Orange (créé en 1869 dans le théâtre antique d'Orange pour les productions lyriques et théâtrales, puis exclusivement lyriques à partir de 1971) et le festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence (créé en 1948 par Gabriel Dussurget dans le théâtre de l'Archevêché d'Aix-en-Provence, dédié au départ aux œuvres de Mozart, puis à l'opéra italien et aux œuvres baroques, et aujourd'hui au répertoire lyrique le plus large) – qui se présentent comme une première alternative à l'enfermement des maisons d'opéra traditionnelles parisiennes, mais dont les programmations ne s'ouvrent pas à la création lyrique contemporaine³³, une deuxième alternative apparaît avec la présence de Marcel Landowski (1915-1999)³⁴, alors directeur du Service de la musique, au ministère des

²⁹ Par exemple, l'Opéra Garnier inauguré en 1875 et le théâtre national de l'Opéra-Comique, ouvert pour la première fois en 1783.

³⁰ Le Festspielhaus de Richard Wagner à Bayreuth.

³¹ Les maisons d'opéra sont considérées comme la représentation de symboles forts de l'identification nationale ; elles ont une signification sociale et affirment et/ou confirment des réalités politiques et sociales. Cf. Vlado Kotnik, « The Adaptability of Opera : When Different Social Agents Come to Common Ground », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 44, n°2, Croatian Musicological Society, décembre 2013, pp. 302-342 [en ligne], consulté le 11 juin 2020, disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/23594802>

³² Pierre Boulez, « Sprengt die Opernhäuser in die Luft ! », *Der Spiegel*, n°40, 25 septembre 1967 [en ligne], consulté le 9 juin 2020, disponible sur : <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353389.html> Cf. *Id.*, « Dynamitons les opéras », *Le Théâtre dans le monde*, 17, n°3, 1968, p. 198. Pour René Leibowitz, dès 1950, les maisons d'opéra sont des « musées d'opéra ». René Leibowitz, *Histoire de l'opéra*, *Op. cit.*, p. 437.

³³ L'année 1980 marque la programmation de *Rigoletto* (1851) de Verdi et de *Der fliegende Holländer* (1843) de Wagner aux Chorégies d'Orange, et *Sémiramis* (1823) de Rossini (1792-1868) au festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence.

³⁴ André Malraux charge Marcel Landowski d'organiser une politique de soutien de l'État à la création et à la diffusion de l'art lyrique pour contrer son caractère élitiste rebutant.

Affaires culturelles. La réorganisation du ministère³⁵ et la création d'une nouvelle structure institutionnelle, la Direction de la musique, de l'art lyrique et de la danse³⁶ en décembre 1970, permettent d'élargir le champ d'action³⁷ des politiques publiques et participent de la volonté de déconcentration, de Paris à la province.

À la tête de la Direction de la musique de 1966 à 1974, Marcel Landowski redynamise les structures lyriques : il place des artistes à la tête des maisons d'opéras régionales³⁸, ce qui conduit à une ouverture de leurs programmations à la création contemporaine³⁹. L'Opéra de Lyon devient un véritable foyer de la création contemporaine dans cette redistribution géographique des forces lyriques : il programme *Œdipe-Roi* (1962) de Maurice Thiriet (1906-1972), *Les Canuts* (1963) et *Les Hussards* (1970) de Joseph Kosma, *Jonas* (1969) de Claude Prey, *Autodafé* (1972) de Maurice Ohana ou encore *Gambara* (1978) et *Quatre-vingt treize* (1989) d'Antoine Duhamel (1925-2014), puis dans les années 1980, les œuvres d'André Jolivet (1905-1974), de Jean Prodromidès, de Georges Aperghis, de Betsy Jolas ou de Michael Levinas. Le Théâtre du Capitole de Toulouse, l'Opéra du Rhin ou l'Opéra de Nice programment également les créations contemporaines d'Henri Tomasi (1901-1971), Antoine Duhamel, Marcel Landowski (*Montségur*, 1985) ou Claude Prey (*Les Liaisons dangereuses*, 1974). Certains compositeurs sont exclusivement programmés dans les maisons d'opéra de province : Jean-Michel Damase joue *Colombe* (1961) et *Eurydice* (1972) à l'Opéra National de Bordeaux, *Madame de...* (1970) à l'Opéra de Monte-Carlo et *L'Héritière* (1974) à l'Opéra National de Lorraine à Nancy ; Jean Prodromidès est programmé à l'Opéra de Lyon en 1971 (*Passion selon nos doutes*), au Théâtre Graslin de Nantes en 1979 (*Les*

³⁵ Le ministère change neuf fois de main entre 1969 et 1981, et plusieurs fois d'appellation (jusqu'en 1974, on parle de ministère des Affaires culturelles puis de ministère de la Culture à partir de 1977), de statut (le ministère des Affaires culturelles devient de 1974 à 1977 le Secrétariat d'État à la Culture) et de périmètre [des attributions sont ajoutées puis retirées au ministère : l'Environnement (1974-1978) ; le Tourisme (1977-1978) et la Communication (1978-1981)].

³⁶ Cf. Décret n°70-1228 portant création d'une Direction de la musique, de l'art lyrique et de la danse, 23 décembre 1970, cité par Philippe Poirrier, *Les Politiques culturelles en France, Op. cit.*, p. 276. La Direction de la musique et la Direction du théâtre, des maisons de la culture et des lettres (créée en octobre 1970 [Décret n°70-978, *Ibid.*, p. 275]) sont contrôlées par la Direction des arts et des lettres, créée en août 1945 [*Ibid.*, pp. 139-144], une large structure qui réorganise le paysage culturel français en ce qui concerne les spectacles et la musique.

³⁷ Les Directions de la musique et du théâtre participent à créer un nouvel intermédiaire comme relais efficace dans les régions et les départements : les directions régionales des affaires culturelles (DRAC) voient le jour par décret en 1977. Cf. Décret n°77-115 portant création de directions régionales des affaires culturelles, 3 février 1977, cité par Philippe Poirrier, *Ibid.*, pp. 334-335.

³⁸ Marcel Landowski nomme de nouveaux directeurs-artistes : le metteur en scène Louis Erlo à l'Opéra de Lyon et le chef d'orchestre Michel Plasson à Toulouse.

³⁹ Cf. Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle, Op. cit.*, p. 262.

Travers du temps), à l'Opéra de Strasbourg en 1984 (*H. H. Ulysse*), à l'Opéra National de Lorraine à Nancy en 1989 (*La Noche triste*) et à l'Opéra de Montpellier en 1996 (*Goya*).

Au début des années 1970, le ministre Jacques Duhamel⁴⁰ lance également le VI^e Plan de développement en matière culturelle sur la base des propositions de Marcel Landowski⁴¹ : il régionalise puis départementalise la politique musicale en créant vingt-deux nouveaux lieux – conservatoires, orchestres et théâtres lyriques – et en leur associant à chacun des délégués départementaux. Ces mesures offrent aux artistes la possibilité de trouver une forme de reconnaissance en dehors des maisons d'opéra parisiennes. Toutefois, cette ouverture à la création lyrique contemporaine ne réduit pas le fossé entre l'institution et les aspirations esthétiques, artistiques, politiques et sociales des artistes : il manque toujours une politique de soutien institutionnel et économique aux innovations lyriques.

Cet écart entre les lieux de spectacle lyrique et la création lyrique contemporaine pousse, à partir des années 1960, toute une génération de compositeurs⁴² à inventer une troisième alternative qui consiste à repenser le lieu de représentation. En cherchant à s'affranchir des conventions sociales et d'une ritualisation de la représentation, certains artistes souhaitent rompre avec l'architecture du lieu, son espace et un rapport scène-salle frontal et unilatéral. Par exemple, le compositeur Luigi Nono (1924-1990) appelle à aller au-delà de la frontalité du spectateur en détruisant la perspective pour fonder un nouveau théâtre avec musique et échapper à l'équation « je vois ce que j'écoute, j'entends ce que je vois »⁴³, en décentrant le regard et l'écoute du spectateur et en concevant une pensée scénique multidirectionnelle grâce à des haut-parleurs placés à divers endroits de la scène et de la salle ou en installant les musiciens autour des

⁴⁰ Jacques Duhamel (1924-1977), ministre de la Culture en poste de 1971 à 1973, lance une première « refondation » [Cf. Xavier Greffe et Sylvie Pflieger, *La Politique culturelle en France*, *Op. cit.*, p. 20] : la culture n'est plus affaire de *haute* et de *basse* culture, elle ne se réduit plus aux grandes œuvres d'art présentées aux yeux des Français mais à la préhension de l'ensemble des productions culturelles.

⁴¹ Cf. Le rapport de la commission du VI^e Plan sur l'action culturelle en mars 1971 met en exergue les besoins en animation et en encadrement des pratiques socioculturelles, cité par Philippe Poirrier, *Les Politiques culturelles en France*, *Op. cit.*, pp. 279-286.

⁴² Parmi eux, Luigi Nono (1924-1990), Bronislaw Horowicz (1910-2005) et Bernd Alois Zimmermann (1918-1970). Cf. Luigi Nono, *Luigi Nono. Écrits*, *Op. cit.*, pp. 213-233 ; Bronislaw Horowicz, cité par Denis Bablet et Jean Jacquot (dir.), *Le Lieu théâtral dans la scène moderne*, *Op. cit.*, p. 176-177 ; Bernd Alois Zimmermann, « L'Avenir de l'opéra », *art. cit.*, pp. 83-90.

⁴³ Luigi Nono, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », conférence donnée le 27 septembre 1962 à l'île San Giorgio de Venise, traduite et publiée, *Contrechamps*, *art. cit.*, p. 59 / p. 224 in *Luigi Nono. Écrits*.

spectateurs. Le compositeur Georges Aperghis, qui participe à l'expérimentation et au développement du théâtre musical en France⁴⁴, reproche également aux salles traditionnelles des difficultés liées aux différents types de voix des chanteurs :

L'opéra pose des problèmes pratiques et techniques énormes, liés notamment aux types de voix exigées, des voix capables de remplir un espace de deux mille places. [...] Ensuite, l'orchestre et les salles elles-mêmes posent des problèmes : cela ne nous appartient pas, puisque c'est lié au répertoire, au passé. Il faudrait imaginer des salles moins colossales.⁴⁵

Pour cela, les artistes réformistes proposent principalement de construire des lieux de spectacle lyrique adaptables en fonction des œuvres, en ayant recours aux innovations techniques – de la machinerie pour alterner les décors aux réglages de la fosse d'orchestre et de la scène, en passant par l'élargissement, voire la disparition, du cadre de scène⁴⁶. Cette flexibilité de la scène pourrait permettre l'expérimentation et l'invention de nouveaux moyens de mettre en espace la musique. Toutefois, la réinvention du lieu de représentation nécessiterait une reconstruction totale des maisons d'opéra traditionnelles et, en attendant la construction et l'inauguration en 1989 du futur Opéra Bastille, « nouveau temple de l'art lyrique »⁴⁷ qui aura pour principale mission d'accueillir des créations contemporaines⁴⁸, cette conception reste, à l'aube des années 1980, une conception théorique.

C'est la raison pour laquelle des lieux alternatifs et non dédiés à l'art lyrique⁴⁹ sont réinvestis par les artistes. Il s'agit de sortir des structures traditionnelles pour bénéficier d'espaces à se réapproprier et à exploiter, tels des garages, des granges ou des usines

⁴⁴ Cf. *Infra*. Partie I, chapitre 1, B, 3 « Les premières compagnies de théâtre lyrique et musical (1974-1985) ». Georges Aperghis fonde l'Atelier Théâtre et Musique (ATEM) à Bagnolet en 1976.

⁴⁵ Georges Aperghis, *Musiques en création : Aperghis, Berio, Boulez [et al.] : textes et entretiens*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 20.

⁴⁶ Bronislaw Horowicz, cité par Denis Bablet et Jean Jacquot (dir.), *Le Lieu théâtral dans la scène moderne*, *Op. cit.*, p. 176-177.

⁴⁷ Cécile Auzolle, « La Création lyrique à la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (1936-1972) », art. *cit.*

⁴⁸ La mission initiale confiée à l'Opéra Bastille s'est avérée loin d'être remplie : si, pour l'inauguration du lieu est représenté *La Nuit avant le jour* (1989) de Bob Wilson, les représentations régulières dans le lieu débutent en 1990 avec *Les Troyens* (1863) d'Hector Berlioz.

⁴⁹ Les artistes réformistes se ressaisissent de la théorie défendue par Antonin Artaud dès 1932 dans *Le Théâtre et son double* sur la nécessité d'un lieu dépouillé : « Abandonnant les salles de théâtre existant actuellement, nous prendrons un hangar, une grange quelconque. [...] La salle sera close de quatre murs, sans aucune espèce d'ornement, et le public assis au milieu de la salle. [...] L'absence de scène, dans le sens ordinaire du mot, invitera l'action à se déployer aux quatre coins de la salle ». Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 149.

désaffectées⁵⁰. C'est le cas pour l'œuvre *Le Jeu de Sainte Agnès* (1974) de Marius Constant (1925-2004), créée à l'Abbaye de Baumes-les-Messieurs dans le Jura dont le dispositif réinvente le processus d'écoute et place le spectateur au centre de l'espace, ou lorsque Iouri Lioubimov (1917-2014) choisit en 1975 de représenter *Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono dans une usine désaffectée de Milan, et encore Jorge Lavelli, lorsqu'il monte *Fidelio* en 1977 dans la Halle aux grains de Toulouse en plaçant le spectateur au centre de l'espace et *Al gran sole carico d'amore* en 1982 dans une usine désaffectée lyonnaise dans un dispositif déambulatoire.

Les lieux alternatifs et non dédiés au spectacle lyriques sont plus à même de convenir aux compositeurs et metteurs en scène par leur neutralité⁵¹. Cependant, de tels lieux ont leurs inconvénients : ces espaces ne sont pas conçus à l'origine pour accueillir des spectacles musicaux ou théâtraux, et se pose également le problème de l'acoustique. De surcroît, la question de la taille du lieu alternatif et donc d'une forme d'adaptation des œuvres aux lieux de représentation est également à prendre en compte⁵². Les jauges de ces lieux alternatifs sont aussi souvent plus petites que dans les maisons d'opéra traditionnelles ce qui affecte les recettes de billetterie. C'est la raison pour laquelle les expériences hors des maisons lyriques ne sont le fait que d'un nombre réduit d'artistes et se développent à la marge des structures traditionnelles.

Au-delà du questionnement sur l'espace de représentation, des initiatives sont lancées pour renouveler et dynamiser le spectacle lyrique, notamment avec la nomination de Rolf Liebermann (1910-1999) à la direction de l'Opéra de Paris en 1973. Il développe une vaste campagne de commandes à des compositeurs contemporains⁵³ et ouvre l'opéra aux pratiques théâtrales. La volonté d'ouverture du genre à un public élargi passe notamment par un renouveau de l'interprétation scénique et la convocation de grands metteurs en scène de théâtre, pour renouveler l'approche dramaturgique et scénique des œuvres lyriques : Giorgio Strehler (1921-1997) inaugure l'arrivée du

⁵⁰ Cf. Aude Ameille, *Aventures et nouvelles aventures de l'opéra. Pour une poétique du livret depuis 1945*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », n°50, 2016, p. 40.

⁵¹ Déjà, en 1911, le compositeur Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) expérimente la réappropriation d'un lieu alternatif avec le Festspielhaus de l'Institut à la Cité-Jardin d'Hellerau en collaborant avec le scénographe et metteur en scène Adolphe Appia pour créer ensemble le spectacle *Espaces rythmiques* (1909-1910) dans lequel ils expérimentent différentes approches scéniques de la musique.

⁵² Cette capacité d'adaptation du spectacle en fonction des lieux de représentation est un élément fondamental de notre analyse sur la compagnie Péniche Opéra. Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 2, A « S'adapter aux espaces de représentation : la recherche de visibilité ».

⁵³ Cette logique de commandes verra, entre autres, la création de *Saint-François d'Assise* d'Olivier Messiaen dont le livret est écrit dès 1975 et la musique est composée en 1983.

nouveau directeur de l'Opéra de Paris (1973-1980) en mettant en scène *Les Noces de Figaro* de Mozart en 1973⁵⁴, Jorge Lavelli propose *Pelléas et Mélisande* en 1977 à l'Opéra de Paris⁵⁵, et le jeune Patrice Chéreau (1944-2013) monte *Les Contes d'Hoffmann* (1974) de Jacques Offenbach, avant *Lulu* d'Alban Berg⁵⁶ en 1979⁵⁷. Le renouveau du spectacle lyrique passe fondamentalement par le décroisement entre les arts et la réinvention de la mise en scène lyrique⁵⁸, qui devient le lieu d'échanges et d'enjeux dramaturgiques, esthétiques et politiques. À ce titre, depuis la fin des années 1960, les metteurs en scène de théâtre parlé ne sont pas les seuls à se tourner vers le genre lyrique : des chorégraphes, des scénographes et des cinéastes⁵⁹ s'essayaient aussi à la mise en scène lyrique. Cependant, si les initiatives de Rolf Liebermann ouvrent la programmation de l'Opéra de Paris aux œuvres et à la mise en scène lyrique contemporaine, elles ne permettent pas de rompre tout à fait avec l'image d'un lieu qui défend un répertoire connu et est considéré, par certains, comme un « catalogue muséographique »⁶⁰. À l'aube des années 1980, il n'existe pas de réelle politique lyrique dédiée à la création lyrique contemporaine.

Les artistes en opposition avec l'institution réclament une politique lyrique cohérente qui soutiendrait la création contemporaine. L'écart entre l'artistique et le

⁵⁴ Giorgio Strehler, fondateur du Piccolo Teatro, débute la mise en scène lyrique avec *La Traviata* de Verdi à la Scala (1947), puis *L'Amour des trois oranges* (1948), *L'Ange de feu* (1955) et *Pierre et le loup* (1959) de Prokofiev, le *Mahagonny* (1964) de Brecht-Weill, *Fidelio* de Beethoven (1969), *Simon Boccanegra* (1971) et *Macbeth* (1975) de Verdi, puis Mozart avec *L'Enlèvement au sérail* (1965) au festival de Salzbourg, puis *Les Noces de Figaro* (1973) à Paris et *La Flûte enchantée* (1974), à nouveau au festival de Salzbourg.

⁵⁵ Jorge Lavelli réitère l'expérience avec *Faust* (1976) et *Œdipe Rex* (1979).

⁵⁶ Dirigée par Pierre Boulez et en collaboration avec le scénographe Richard Peduzzi, cette version comprend pour la première fois l'acte III complété par Friedrich Cerha.

⁵⁷ Le spectacle le plus remarquable du couple Chéreau-Boulez est sans doute la présentation de la tétralogie du *Ring* en 1976, pour le centenaire du festival de Bayreuth. L'œuvre est transposée à l'époque de la révolution industrielle pour servir un propos politique : la transposition est un moyen de représenter le passé et de tendre au spectateur un miroir sur son présent. La mise en scène de Chéreau arrache l'épopée wagnérienne au monde médiéval ou abstrait. Cf. Jean-Jacques Nattiez, « Chéreau : le dévoilement constructif de la richesse du *Ring* », *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, Paris, Éditions Vrin, 2019, pp. 233-237.

⁵⁸ Cf. *Ibidem*. Jean-Jacques Nattiez développe son argumentaire autour du paradoxe de la fidélité à l'œuvre ou de l'infidélité nécessaire et inévitable (évolution des moyens scéniques et des mœurs sociales) dans la reprise d'œuvres lyriques. Il évoque notamment la place et le rôle du metteur en scène qui prend de plus en plus d'importance dans la (re)lecture des œuvres.

⁵⁹ Le chorégraphe Maurice Béjart (1927-2007) monte *Les Contes d'Hoffmann*, *La Veuve joyeuse*, *La Damnation de Faust* et *La Traviata* entre 1961 et 1973, puis *Don Giovanni* en 1980 et *Salomé* en 1982 à Genève. Le cinéaste Joseph Losey (1909-1984) réalise *Boris Godounov* (1980) à Paris et Miklós Jancsó (1921-2014) *Otello* (1980) à Florence.

⁶⁰ Harry Halbreich et Christian Merlin, « OPÉRA – Histoire, de Pelléas à nos jours », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 novembre 2017, disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/opera-histoire-de-pelleas-a-nos-jours/>

politique reste saillant : d'un côté, des artistes, qui appellent à un appui institutionnel et économique pour leurs initiatives artistiques, et, de l'autre, un ministère, qui organise une diffusion décentralisée de spectacles lyriques sans véritable politique de soutien pour les initiatives lyriques ponctuelles ou marginales. Le mouvement de revendication se traduit par la réinvention des modalités de création et des lieux de représentation du spectacle lyrique, et le développement de pratiques lyriques expérimentales⁶¹ en parallèle, mais également en marge de l'opéra. Ces pratiques nécessitent un appui institutionnel.

3) De nouvelles politiques culturelles pour sortir de la crise : Maurice Fleuret à la Direction de la musique (1981-1986)

En 1981, les élections présidentielles placent la gauche socialiste au pouvoir⁶². Jack Lang est nommé au ministère de la Culture : il possède une connaissance des milieux culturels et souhaite répondre aux critiques et interrogations de la fin des années 1970 par la conciliation des contradictions laissées non résolues par le gouvernement précédent, et ainsi donner une place à la parole et aux revendications des artistes, tout en menant une politique culturelle d'ouverture au plus grand nombre. Jack Lang, « ministre des artistes »⁶³, présente les différentes missions qu'il assigne au ministère de la Culture le 10 mai 1982 :

Le ministère de la Culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde.⁶⁴

Ces nouveaux objectifs et missions du ministère de la Culture soulignent l'élargissement des contenus culturels, mais aussi un décloisonnement et une dé-

⁶¹ Se développe notamment le théâtre musical, qui se distingue de l'opéra traditionnel par le mode de production et de création de l'œuvre. Cf. Glossaire du vocabulaire musical, pp. 295-303 ; *Infra*. Partie I, chapitre 1, B « Une alternative à l'opéra : le théâtre musical ».

⁶² Au second tour, le 10 mai 1981, 51,8% des votants choisissent de voter pour François Mitterrand, contre 48,2% pour son opposant UDF, Valéry Giscard d'Estaing.

⁶³ Laurent Martin, *Jack Lang, une vie entre culture et politique*, Paris, Éditions Complexe, 2008 cité par Laurent Martin, « La Politique culturelle de la France depuis 1945 », Philippe Poirrier (dir.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde 1945-2011*, Paris, Éditions La Documentation française, coll. « Comité d'histoire du Ministère de la Culture et de la Communication », 2011, p. 253.

⁶⁴ Décret n°82-394 du 19 mai 1982 modifié relatif à l'organisation du ministère de la Culture, article 1^{er}.

hiérarchisation des formes d'expression culturelles en France. Jack Lang annonce la poursuite de l'idéal de démocratisation culturelle, pour un art qui s'exprime dans sa diversité, entre les cultures, et pour la construction d'une culture plurielle.

L'arrivée de Jack Lang s'accompagne également d'une modification majeure dans le budget alloué au ministère de la Culture. Il est augmenté dès mai 1981, avec pour objectif d'atteindre 1% du budget de l'État à la Culture⁶⁵. Le stade symbolique du 1% du budget total de l'État, bien que réclamé depuis les années 1960, ne sera véritablement atteint qu'au début des années 1990. L'augmentation du budget alloué au ministère de la Culture est cependant remarquable : le ministère de la Culture obtient des crédits supplémentaires qui atteignent 0,75% du budget de l'État en 1982.

La nomination de Maurice Fleuret⁶⁶ à la Direction de la musique en 1981 marque un tournant vers une nouvelle politique pour l'art lyrique. Maurice Fleuret mène une véritable « politique démocratique de la musique »⁶⁷ en réponse au courant contestataire des années 1960-1970 et aux événements de mai 1968. Il construit son projet en opposition au système institutionnel, pour donner une place majeure aux créateurs – artistes, compositeurs, librettistes, metteurs en scène – et développer une démocratie culturelle, qui se distingue de la démocratisation culturelle en ce qu'il ne s'agit pas seulement de favoriser l'égalité d'accès à l'art et à la culture pour tous, mais de permettre à l'individu de se construire à travers les pratiques artistiques et culturelles⁶⁸. Maurice Fleuret s'appuie sur la reconnaissance de l'inadéquation entre les politiques menées par l'institution et les idéaux de la jeunesse et des artistes :

⁶⁵ François Mitterrand : « À ce jour, le budget de la Culture est dérisoire [...]. Oui, 1% du budget de l'État est décidément un minimum raisonnable ! ». François Mitterrand, « Le premier des patrimoines, c'est l'homme », Philippe Poirrier (dir.), *La Politique culturelle en débat : Anthologie 1955-2012, Op. cit.*, p. 100-101.

⁶⁶ Maurice Fleuret (1932-1990) est alors critique musical au *Nouvel Observateur*. Il est également l'organisateur des Journées de musique contemporaine de Paris (1967-1974), du festival Stockhausen de Chiraz-Persépolis en 1972 et du festival de Lille de 1975 à 1981.

⁶⁷ Anne Veitl et Noémi Duchemin, *Maurice Fleuret : Une politique démocratique de la musique*, Ministère de la Culture et de la Communication, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, La Documentation française, 2000.

⁶⁸ Anne Veitl et Noémi Duchemin définissent la « démocratie musicale » de Maurice Fleuret : « ce n'est pas permettre à tous d'accéder à la Musique (avec une majuscule), mais placer la musique au cœur de la vie sociale. [...] Autrement dit, la démocratie musicale n'est pas l'aboutissement d'une politique de diffusion du savoir et du goût, elle est une pratique sociale ». Anne Veitl et Noémi Duchemin, *Ibid.*, p. 63-64.

D'abord, il y a contestation. Contestation d'un art figé, lié à une idée toute intellectuelle de la culture et qui, au lieu de poser des questions, au lieu d'engager à la participation, reste fermé sur lui-même et suffisait jusqu'alors à la bonne conscience de l'Occident. La jeunesse a appris toute seule à mépriser les idoles.⁶⁹

Il conteste un élitisme de la culture, car il empêche la démocratisation de celle-ci. La mise en valeur des créateurs et de leurs créations est un élément fondamental, qu'il défend le 12 décembre 1981 devant les Assises nationales de la musique :

Au fond, toute création est un apprentissage de la liberté, les compositeurs français, quel que soit le genre qu'ils pratiquent, indiquent chacun à leur manière le chemin qui nous est promis. Une politique de la musique, c'est d'abord peut-être, dans tous les sens du mot, une politique de la création. Je ne prends ici devant vous qu'un seul engagement. Celui de veiller à ce que le prodigieux renouvellement musical du pays ne tombe dans les pièges de l'uniformité ou des habitudes.⁷⁰

Il souhaite mettre l'accent sur les artistes et leurs créations, quelle que soit leur pratique musicale, et prône une diversité dans le « prodigieux renouvellement musical du pays », une diversité artistique qui ne doit pas être jugée par sa qualité, mais par son contexte et sa « fonction sociale »⁷¹ :

À Lille, j'ai travaillé sans donner la priorité à la qualité. Car les pouvoirs publics, jusqu'ici, avaient accordé leur aide en fonction de la nature et de la qualité des œuvres d'art. Ceci n'est plus supportable ! Seule la fonction aujourd'hui m'intéresse. Depuis que je suis directeur de la musique et de la danse, je pose quotidiennement la même question, devant chaque dossier, pour chaque institution, à chaque demande : à quoi servez-vous, à quoi ça sert ?⁷²

La politique musicale de Maurice Fleuret s'inscrit en opposition avec les politiques menées jusqu'alors par les gouvernements précédents : le soutien de l'institution ne doit pas être octroyé pour « la nature et [...] la qualité des œuvres d'art », mais pour leur fonction dans un cadre socio-économique, culturel et géographique particulier. Au-delà

⁶⁹ Maurice Fleuret, « La Culture passe aux actes », *Le Nouvel Observateur*, 20-27 mai 1968, cité par Anne Veitl et Noémi Duchemin, *Ibid.*, p. 42-43.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 149-150.

⁷¹ Maurice Fleuret en 1982 : « Je ne veux pas entendre parler de l'objet d'art en soi. [...] Un projet de création est toujours analysé ici sous l'angle de son objet social. Et c'est sous cet angle que sont appréciés les risques financiers que doit partager l'État. Où l'œuvre sera-t-elle jouée, devant qui, combien de fois, pour combien de personnes ? [...] Il y a urgence à ce que les créateurs réintègrent la société. Ils ne le feront que s'ils se sentent une mission et, bientôt, une fonction ». Maurice Fleuret, *Le Monde de la Musique*, décembre 1982, cité par Anne Veitl et Noémi Duchemin, *Ibid.*, p. 288.

⁷² Maurice Fleuret a été le fondateur et le directeur du festival de Lille, qui invitait de 1975 à 1981 des interprètes et des orchestres renommés, et organisait des concerts et des manifestations en associant les amateurs. Maurice Fleuret, « Rêver chacun pour l'autre », Catherine Clément (dir.), *Rêver chacun pour l'autre : sur la politique culturelle*, Paris Éditions Fayard, 1982, p. 151, cité par Anne Veitl et Noémi Duchemin, *Ibid.*, p. 171.

de sa valeur artistique, la création est d'ailleurs considérée par Maurice Fleuret comme un outil social et politique, c'est notamment ce que soutiennent Anne Veitl et Noémi Duchemin :

L'enjeu est que chaque personne puisse véritablement exister en tant qu'individu, en obtenant les moyens et les conditions d'exprimer artistiquement sa singularité ; et la liberté de créer est (re)liée à l'égalité entre les individus. [...] Maurice Fleuret n'associe pas la musique à l'identité d'un groupe social ou de la nation française, mais d'abord à l'unicité de chacun. [...] La musique peut et doit jouer également selon lui un rôle dans les dynamiques de la société : d'abord comme projection artistique du futur, comme exploration des sociétés à construire ; ensuite comme moyen de communication entre les hommes, à travers les œuvres musicales les plus réussies.⁷³

Pour mettre en œuvre ses idéaux de démocratie culturelle, Maurice Fleuret insiste sur le développement culturel, c'est-à-dire l'association de l'action culturelle à l'action sociale, par une diffusion accrue de pratiques musicales diverses, la poursuite de la décentralisation administrative des pouvoirs publics et la valorisation du rôle des collectivités territoriales. Il en résulte des initiatives locales tout au long des années 1980⁷⁴.

Maurice Fleuret est l'artisan d'une politique démocratique de la musique, favorable au développement et à la reconnaissance de pratiques lyriques diverses. Il s'efforce de favoriser la création, la diffusion et la démocratisation de la musique contemporaine en tâchant de réduire les inégalités géographiques encore trop saillantes. Sa présence à la Direction de la musique influence tout particulièrement la création lyrique contemporaine et l'émergence de pratiques artistiques hybrides. Il apportera d'ailleurs un soutien tout particulier à Mireille Larroche à la création de la Péniche Opéra en 1982⁷⁵ : il considère les possibilités nomades du lieu comme essentielles pour participer aux objectifs de démocratisation de l'art lyrique sur le territoire français.

À l'aube des années 1980, la présence de Jack Lang au ministère de la Culture et de Maurice Fleuret à la Direction de la musique promet un apaisement de la crise

⁷³ *Ibid.*, p. 80-81.

⁷⁴ Anne Veitl et Noémi Duchemin évoquent notamment les initiatives liées à la deuxième vague de la décentralisation, lancées par la Fédération Nationale des Élus Socialistes et Républicains (FNESR) qui pointent les objectifs à remplir : la décentralisation administrative des politiques culturelles pour une plus grande autonomie des collectivités locales, la prise en considération des associations culturelles, la reconnaissance des pratiques culturelles non institutionnalisées et promouvoir la création dans sa diversité. *Ibid.*, p. 71.

⁷⁵ Cf. *Infra*. Partie I, chapitre 2, C, 2 « Statut juridique et moyens de financement de la compagnie ».

esthétique, institutionnelle, économique et sociale de l'art lyrique. Des années Malraux qui expriment la volonté d'accès au plus grand nombre des œuvres d'art de l'humanité et la protection des œuvres d'art françaises, aux années Lang qui donnent la possibilité à chacun de créer, de s'exprimer et de se former, la matière culturelle passe de la culture élitiste forte d'un patrimoine national, à une culture qui souhaite se démocratiser à tous les niveaux de la société, « de la démocratisation à la démocratie culturelle et de l'unité de la culture à la pluralité des cultures »⁷⁶. De ce contexte institutionnel émergent des mouvements artistiques multiples, hybrides et expérimentaux, dont la compagnie Péniche Opéra revendique un héritage direct.

B. Une alternative à l'opéra : le théâtre musical

À la fin des années 1960, le festival d'Avignon est le théâtre de la naissance d'un phénomène original : le *théâtre musical* a pour objet d'inventer de nouvelles formes d'association de la musique au théâtre. Il est complexe de définir clairement cette forme lyrique⁷⁷, de trouver le « point d'ancrage » précis de « cet ensemble considérable de spectacles musicaux »⁷⁸ qui correspond au théâtre musical, tant cette forme est parfois proche de l'opéra ou de la comédie musicale. Le théâtre musical se présente principalement comme une alternative pour les artistes, une forme de liberté retrouvée dans les modes de création et de production du spectacle lyrique dont résultent nécessairement une pluralité de pratiques. Face à un usage équivoque de l'appellation théâtre musical – utilisé parfois pour désigner un genre, parfois comme l'indice d'une lutte menée par les artistes contre les institutions et l'opéra traditionnel occidental –, il convient d'en préciser la définition.

Nous nous pencherons également sur les expérimentations du théâtre musical de la fin des années 1960 et du début des années 1970 qui font naître, chez plusieurs artistes, un

⁷⁶ Laurent Martin, « La Politique culturelle de la France depuis 1945 », art. cit., p. 254.

⁷⁷ Cf. Michel Rostain, « L'Impossible histoire du théâtre musical », *Théâtre de Cornouaille*, Quimper, juillet 1999, [en ligne], consulté le 26 février 2019, disponible sur : <https://www.yumpu.com/fr/document/read/16964000/limpossible-histoire-du-theatre-musical-theatre-de-cornouaille> ; *Id.*, « Aujourd'hui l'opéra », *Revue Recherches*, n°42, 1980 ; *Id.*, « L'Opéra mort ou vif », *Revue Recherches*, n°42, 1980. Michel Rostain est metteur en scène de théâtre lyrique et musical, librettiste et essayiste français, chevalier de l'Ordre national du Mérite (2002) et Chevalier des Arts et Lettres (2009).

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1.

profond désir de reconnaissance politique, économique et artistique, qui animera également la compagnie Péniche Opéra.

1) Le théâtre musical : tentative de définition d'un « genre »

En croisant les définitions des praticiens et théoriciens de théâtre et de musicologie, nous tentons de mettre au jour les caractéristiques de cette notion difficile à définir. Il ne s'agit pas de la définir précisément, étant donné qu'il existe peut-être autant de définitions que d'œuvres se réclamant de théâtre musical, mais de comprendre cette esthétique dont la Péniche Opéra héritera les pratiques et la volonté de réinventer et de renouveler le spectacle lyrique.

Dans sa définition la plus large, le théâtre musical est une forme pluridisciplinaire qui allie la musique au théâtre, en accordant une juste place et une autonomie à chaque artiste associé à la création et à chaque discipline au sein de l'œuvre. Cette définition fait largement écho au genre de l'opéra et à l'œuvre d'art totale – le *Gesamtkunstwerk*⁷⁹ – théorisée par Richard Wagner (1813-1883)⁸⁰ : l'œuvre d'opéra doit concourir à créer un équilibre entre tous les éléments qui la composent⁸¹ – la musique, le texte et la scène –, et travailler à la finalité de l'œuvre dans la représentation. Toutefois, cette conception théorique est contredite par les drames wagnériens, qui présentent une relation hiérarchique entre la musique et la poésie : l'égalité des arts est impossible dans la représentation, c'est véritablement le drame qui prend une place primordiale⁸². La hiérarchisation des éléments qui composent le spectacle distingue le drame wagnérien du théâtre musical⁸³.

⁷⁹ Cf. Glossaire du vocabulaire musical, p. 296.

⁸⁰ Richard Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir* [1849], traduction de Jean-Pierre Prod'homme et Dr F. Holl, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1928.

⁸¹ Cf. Claudine Amiard-Chevrel et Denis Bablet (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1995.

⁸² Cette conception théorique est toutefois contredite par l'histoire : c'est véritablement la musique du compositeur qui prend une place primordiale face au texte. Richard Wagner révolutionne les fondements de l'opéra romantique par la durée et la puissance musicale de ses œuvres. Toutefois, le rôle donné à l'orchestre dans la conception wagnérienne se rapproche de l'usage des instrumentistes dans le théâtre musical.

⁸³ S'il conçoit le *Gesamtkunstwerk* comme un objet collectif, Richard Wagner se perçoit comme l'unique concepteur du drame lyrique wagnérien. Cette posture dans la création contraste largement avec le principe du théâtre musical. Cf. Denis Bablet et Élie Konigson (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Éditions CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1995, p. 11 ; p. 27.

Pour le metteur en scène Vsevolod Meyerhold (1874-1940), la synthèse wagnérienne des arts est irréalisable⁸⁴, toutefois il propose une autre manière d'associer le théâtre à la musique : la chercheuse Muriel Plana⁸⁵ insiste sur une approche musicale de l'art théâtral et du « lien (logique et analogique) entre théâtralité [...] et musicalité »⁸⁶ du théâtre meyerholdien, lien qui crée une relation de dépendance entre les deux objets, l'un n'étant jamais pensé sans l'autre. Selon elle, le théâtre meyerholdien est nourri de la musicalité non en tant qu'élément constitutif du spectacle mais comme un élément structurel fondamental, une « musicalité externe » qui traduit un « désir de musique au sein de ce qui n'est pas musique »⁸⁷. L'art théâtral développé par Meyerhold se présente alors comme une forme à l'articulation entre le théâtre et l'opéra : le metteur en scène prône une dramaturgie musicale pour un théâtre parlé dans lequel la musique organise et structure la mise en valeur du texte⁸⁸. Il ne cherche pas à remplacer la mise en scène par la composition musicale, mais à créer des spectacles qui soient, d'un point de vue structurel – organisation et précision –, l'équivalent scénique d'une *partition* vocale et instrumentale pour les acteurs.

Ces deux exemples d'association de la musique au théâtre – la première prône une synthèse entre les arts mais se heurte à la prédominance du drame, la seconde combine les règles musicales à l'art de l'acteur pour traduire les enjeux dramatiques d'un texte – imposent une hiérarchie des éléments constitutifs du spectacle : le texte prime sur la musique. Cette hiérarchie est justement ce que les artistes de théâtre musical cherchent à déconstruire, comme le compositeur Luigi Nono (1924-1990) qui s'inspire largement des pratiques théâtrales et musicales passées⁸⁹ pour fonder une nouvelle dramaturgie

⁸⁴ Cf. Béatrice Picon-Vallin, « Meyerhold, Wagner et la synthèse des arts », *Ibid.*

⁸⁵ Muriel Plana, « Le Modèle musical dans les théories de la mise en scène du XX^e siècle », communication tenue à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, juin 2010, pp. 1-17 [en ligne], consulté le 21 février 2019, disponible sur : www.univ-reims.fr/minisite_51/archives-ouvertes/gallery_files/site/.../24065.doc Cf. *Id.*, « Usages et significations idéologiques du modèle musical dans quelques théories du théâtre », *Corps musical dans le théâtre des XX^e et XXI^e s. : formes et enjeux*, Pierre Longuenesse (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2018.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁸ Le rythme, le contrepoint, la polyphonie et la variation des dynamiques sont fondamentaux pour Meyerhold, les acteurs doivent exprimer par leurs corps l'état du personnage, tout autant que le texte parlé ou chanté. Le théâtre de Meyerhold « serait un théâtre dramatique où la musique joue un rôle essentiel dans la mise à la scène d'un texte ». Cf. Béatrice Picon-Vallin, « Vers un théâtre musical. Les propositions de Vsevolod Meyerhold », Laurent Feneyrou (dir.), *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Éditions Publications de la Sorbonne, 2003, p. 47.

⁸⁹ Compositeur italien de musique contemporaine, il participe aux expérimentations issues de l'Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt (1950-1960) et se sert de l'histoire des arts

musicale et un nouveau théâtre avec musique, un théâtre musical dont la forme pratique est appelée *azione scenica*. Le compositeur se sert notamment des recherches musicales et scéniques du compositeur Arnold Schoenberg (1874-1951)⁹⁰ et y ajoute une dimension sociale et politique qui rejaillit à la fois sur le fond et la forme : chaque élément du spectacle s'inscrit dans une pensée actuelle, toujours actualisable, du monde qui se manifeste sous la forme d'une expérimentation perpétuelle⁹¹. Cela se traduit par son intérêt pour les textes documentaires – documents d'archives, historiques, faits divers au plus proche du réel social –, la production d'une musique qui incarne les enjeux sociaux et politiques, et une pensée scénique multidirectionnelle, capable de prendre en compte la représentation et l'écoute, la temporalité musicale et sa spatialité. Le compositeur cherche la démultiplication des possibles scéniques à travers la mise en place d'un dialogue entre les différents éléments, sonores et visuels⁹², et le renouvellement, à chaque spectacle, du regard et de l'écoute du spectateur pour lui permettre de développer une réflexion critique face à ce qui lui est montré⁹³. Luigi Nono positionne clairement sa conception du théâtre musical face à l'opéra, qu'il considère à bout de souffle⁹⁴ : le théâtre musical viendrait remplacer l'opéra pour renouer avec

pour inventer une nouvelle forme lyrique : l'avant-garde du début du XX^e siècle – Érik Satie (1866-1925), Alban Berg [*Wozzeck* (1925) et *Lulu* (1937)], Arnold Schoenberg [*La Main heureuse* (1924) et *Pierrot lunaire* (1912)] ou encore d'Igor Stravinsky [*Renard* (1922) et *Histoire du soldat* (1918)] – et du théâtre – le « théâtre dans le théâtre » de Luigi Pirandello (1867-1936) et le théâtre de situations de Jean-Paul Sartre (1905-1980)]. Parmi ses œuvres les plus marquantes, nous citons *Intolleranza 1960* (1961) et *Al gran sole carico d'amore* (1975). Cf. Luigi Nono, « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui », *Écrits*, traduction de Laurent Feneyrou, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, pp. 71-72 ; *Id.*, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », *Ibid.*, p. 63.

⁹⁰ Pour Nono, *Die Glückliche Hand* (1910-1913), « *Drama mit Musik* » (créé le 10 octobre 1924 au Volkoper de Vienne, sous la direction de Fritz Stiedry) est le « point de départ d'une conception moderne du théâtre musical », puisqu'elle octroie une autonomie et une indépendance à la musique et au texte. Luigi Nono utilise des éléments de dramaturgie musicale issus de *La Main heureuse* et *Moïse et Aaron* (1930-1932), créé le 12 mars 1954 à Hambourg sous la direction d'Hans Rosbaud. Luigi Nono, « Notes pour un théâtre musical actuel », *Écrits, Op. cit.*, p. 111 ; Arnold Schoenberg, « Conférence de Breslau sur *Die glückliche Hand* », *Contrechamps*, 2, 1984, p. 84-85.

⁹¹ Luigi Nono : « un théâtre de luttes, d'idées, étroitement lié au progrès, certain mais tourmenté, vers une nouvelle condition humaine et sociale de la vie », qui fait écho à la période dans laquelle s'inscrit Luigi Nono et fait référence aux écrits de Jean-Paul Sartre et de Bertolt Brecht. Cf. Luigi Nono, « Notes pour un théâtre musical actuel », *art. cit.*, p. 110 ; Entretien avec Luigi Nono, *Denn der Wald ist jung und voller Leben*, Theo Gallehr (réal.), documentaire télévisuel, WDR, Cologne, 1968.

⁹² Luigi Nono associe les sources visuelles et sonores dans *Intolleranza 1960* (1961) : l'action scénique est projetée à l'aide de plusieurs écrans et est complétée par des documents d'archives, qui relie l'action scénique fictionnelle à la réalité sociale concrète. Cf. Luigi Nono, « Quelques précisions sur *Intolleranza 1960* », *Écrits, Op. cit.*, pp. 123-138.

⁹³ *Id.*, « Musique et masse populaire », *Écrits, Op. cit.*, p. 454.

⁹⁴ Luigi Nono : « Il est vrai qu'une certaine conception de l'opéra est révolue, et que bien d'autres conceptions se sont taries au fur et à mesure, mais pas le théâtre musical dans la continuité dynamique de son rapport avec l'histoire et avec la société ». *Id.*, « Notes pour un théâtre musical actuel », *Écrits, Op. cit.*, p. 109-110.

« l'histoire et avec la société » en associant les ambitions sociales aux ambitions esthétiques. Le théâtre musical est pensé comme un nouveau genre lyrique idéal, encore à atteindre, quand l'*azione scenica* en serait l'expression pratique, encore à parfaire.

Cette définition théorique et pratique du théâtre musical est évidemment propre au compositeur Luigi Nono, mais elle n'est pas unique. Selon le musicologue Sotiris Fotopoulos, certains chercheurs définissent le théâtre musical comme un *genre* qui, de cette manière, engloberait l'opéra. D'autres contestent le terme de *genre* pour définir « cette constellation de tendances diverses »⁹⁵ sous l'appellation de *mouvances*. C'est le cas notamment du musicologue Daniel Durney qui, s'il définit le théâtre musical comme une « pratique artistique originale, mieux adaptée aux exigences de la création contemporaine », souligne cependant que « les ingrédients [pluridisciplinaires] ne se sont jamais rassemblés en une forme particulière, n'ont jamais coagulé en une synthèse déterminée », réfutant par là même toute possibilité de définir le théâtre musical comme un « genre nouveau et autonome »⁹⁶. Cette diversité incite d'ailleurs Sotiris Fotopoulos à définir « non plus un, mais **des** théâtres musicaux »⁹⁷.

Face à ces difficultés terminologiques, nous pouvons néanmoins affirmer que le théâtre musical se positionne en alternative de l'opéra tel qu'il est alors pratiqué dans les institutions lyriques. Muriel Plana propose une approche plus spécifique de la notion :

On admet que le théâtre musical, par opposition au modèle « fusionnel » de l'opéra (encore que cette partition doive sans cesse être repensée), se caractérise par l'évidence d'une mise en tension dialectique, ou plus précisément *dialogique*, entre l'élément musical et l'élément théâtral [...].⁹⁸

La distinction est ici nette entre l'opéra, « modèle "fusionnel" », et le théâtre musical, qui sous-entend une interconnexion *dialogique*, au sens bakhtinien du terme⁹⁹, soit une

⁹⁵ Sotiris Fotopoulos, « Dix ans de Théâtre Musical au Festival d'Avignon (1969-1979) », Giordano Ferrari (dir.), *L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 125.

⁹⁶ Daniel Durney, « Le Théâtre musical français », Danièle Pistone (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, p. 105.

⁹⁷ Sotiris Fotopoulos, « Dix ans de Théâtre Musical au Festival d'Avignon (1969-1979) », art. cit., p. 125.

⁹⁸ Muriel Plana, Frédéric Sounac et Nathalie Vincent-Arnaud, « Introduction », Muriel Plana, Nathalie Vincent-Arnaud, Ludovic Florin et Frédéric Sounac (dir.), *Théâtre musical (XX^e et XXI^e siècles). Formes et représentations politiques*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires », série « Mousikè », 2019, pp. 13-14.

⁹⁹ La notion de relation « dialogique » est ici reprise des recherches de Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), précurseur de la sociolinguistique. Elle est définie par Muriel Plana comme « une relation *réelle et effective* (agissante, exerçant un effet perceptible sur les partis en jeu), *libre* (préservant l'autonomie des mêmes partis en jeu) et *égalitaire* (n'instaurant aucune hiérarchie entre eux) » [*Ibidem*. Note de bas de

relation agissante et productrice, préservant l'autonomie et la non-hiérarchisation entre la musique et le théâtre. Cette définition recouvre évidemment une multitude d'associations.

Au-delà de sa construction en opposition à l'opéra, le théâtre musical pourrait être défini plus précisément par les œuvres produites. Daniel Durney¹⁰⁰ décèle quelques caractéristiques formelles constantes dans les œuvres de théâtre musical :

Présence des musiciens sur la scène au milieu des comédiens ; choix des interprètes possédant à la fois des techniques du jeu théâtral et celles du chant ; absence de normes dans les effectifs et les durées (qui restent cependant la plupart du temps assez réduits) ; soin mis au choix du sujet, ainsi qu'à la qualité et à l'originalité du langage littéraire.¹⁰¹

La fosse d'orchestre disparaît pour éliminer la séparation entre les musiciens et les acteurs-chanteurs, et ces derniers doivent être formés aux technicités vocales et théâtrales. Le musicologue Pierre Saby s'attache à définir la structure des œuvres de théâtre musical :

Se trouve modifiée la relation entre l'action et la musique telle qu'elle se présente habituellement dans l'opéra : l'action peut y être directement musicalisée (et non plus simplement mise en musique, supportée par la musique), ou inversement la musique représentée par une action, les deux composantes étant traitées l'une par rapport à l'autre sur le mode de l'équivalence et de la transposition, ou fusionnant étroitement pour constituer un seul et même objet « musicoscénique ». L'une des conséquences fréquentes de ce type de démarche réside dans la transformation du statut du chanteur d'une part, qui n'a plus pour fonction obligatoire et unique d'incarner un personnage, et du musicien instrumentiste d'autre part, qui peut avoir à participer à l'action scénique.¹⁰²

À cette structure particulière s'ajoutent, selon Pierre Saby, « une certaine "distanciation" dramatique et la "désincarnation" du personnage de théâtre »¹⁰³. Plus largement, il évoque « l'esprit du théâtre musical »¹⁰⁴ dont il donne plusieurs caractéristiques qui peuvent se supplanter ou, à l'inverse, se compléter au sein d'un même spectacle :

page n°3]. Cf. Muriel Plana, *Théâtre et politique*, vol. I *Modèles et concepts* et *Théâtre politique*, vol. II *Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Éditions Orizons, coll. « Comparaisons », 2014.

¹⁰⁰ Daniel Durney, « Le Théâtre musical français », Danièle Pistone (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, pp. 75-112.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 75-76.

¹⁰² Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Éditions Minerve, coll. « Musique ouverte », 1999, p. 212.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 213.

- L'exploration des pratiques musicales traditionnelles, parfois à des fins de contestation des conventions de l'opéra proprement dit [...]
- La présence d'un contenu satirique [...] ou d'un message politique ou idéologique [...]
- L'utilisation de moyens dramatiques (acteurs, danseurs, figurants, musiciens impliqués dans l'action) et musicaux diversifiés (solistes, petits ensembles vocaux et instrumentaux) pouvant inclure bande magnétique et dispositif électro-acoustique [...]
- Le traitement non conventionnel du texte, la recherche phonétique, sémantique, linguistique, et tout simplement sonore induisant des procédés de déstructuration, découpage, collage [...]; il peut même y avoir absence de texte proprement dit [...]
- La dilution de la notion d'intrigue ou même de schéma dramatique linéaire peut conduire à donner la primauté à l'image sur l'action [...].¹⁰⁵

Cette première caractéristique est notamment développée par Mauricio Kagel (1931-2008) qui interroge et théâtralise les relations des instrumentistes et les difficultés d'exécution des œuvres musicales dans *Staatstheater* (1970) et *Match* (1964). De même, la propension à la satire – qui existe aussi dans l'opéra – se retrouve dans certaines œuvres de Hans Werner Henze comme *El Cimarron* (1970) ou *La Cubana* (1974), celles de Claude Prey, telles *On veut la lumière ? Allons-y* (1968) qui évoque l'affaire Dreyfus, ou encore chez Luigi Nono et son *Intolleranza 1960* (1961) dans laquelle le contenu politique transparaît dans l'ambition d'un théâtre total par l'utilisation de textes et de slogans d'origines diverses. Le mélange des dispositifs et des moyens dramatiques est traduit à la scène dans *Le Nom d'Œdipe* (1978) d'André Boucourechliev, *Votre Faust* (1969) d'Henri Pousseur ou *Opera* (1970) de Luciano Berio. Un traitement particulier du texte est utilisé par Georges Aperghis dans *Récitations* (1982), ou peut être totalement absent de l'œuvre, comme c'est le cas dans *Aventures* (1966) de Ligeti. Enfin, la dilution ou l'absence d'intrigue et d'action scénique se traduit dans *Einstein on the Beach* (1976) de Philip Glass, *Passaggio* (1963) de Luciano Berio ou *Prometeo* (1984) de Luigi Nono.

À partir de ces alliages divers entre théâtre et musique, d'autres compositeurs, comme Mauricio Kagel, revendiquent une appartenance non pas au théâtre musical, mais à un dérivé de celui-ci, le théâtre instrumental. Pour Mauricio Kagel, considéré comme le véritable maître du genre¹⁰⁶, le théâtre instrumental se distingue du théâtre musical¹⁰⁷

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 213-214.

¹⁰⁶ Pour Mauricio Kagel, l'exécution musicale fait partie intégrante de la mise en scène, quitte à détourner les instruments en objets ou corps physiques. Il cherche à pousser le geste instrumental le plus loin possible : dans *Match* (1964), il organise un duel entre deux violoncellistes, arbitré par un percussionniste ; dans *Exotica* (1972), le compositeur demande aux instrumentistes de jouer avec des

par la « participation théâtrale » de l'instrument et de l'instrumentiste qui deviennent l'élément principal à partir duquel se crée le spectacle ; ils sont porteurs de théâtralité¹⁰⁸. En suivant ce cheminement, le théâtre musical ferait de même avec la musique : elle serait l'élément créateur et porteur de l'acte théâtral.

Le théâtre musical désigne à la fois un processus de création qui associe le théâtre à la musique dans lequel chaque artiste – librettiste, compositeur, metteur en scène, interprètes – s'associe et contribue à la formation de l'identité de l'œuvre, et une forme de liberté dans la création qui découle directement d'une volonté de se libérer des codes lyriques traditionnels. Il en résulte des formes variées et une hybridité artistique et esthétique manifeste¹⁰⁹.

2) L'avènement du théâtre musical contemporain : les expérimentations lyriques avignonaises (1969-1979)

Multiple par ses pratiques, le théâtre musical investit des lieux qui, jusque-là, se cantonnaient au théâtre parlé, et fait notamment du festival d'Avignon le fer de lance de l'innovation lyrique de la fin des années 1960. On lui attribue même une date et un lieu de naissance : Avignon en 1969 avec *Orden* de Girolamo Arrigo, Pierre Bourgeade et Jorge Lavelli¹¹⁰. Ce spectacle propose un canevas pour les futurs spectacles qui se revendiquent du théâtre musical : une pratique pluridisciplinaire dans laquelle les artistes sont associés à la création et ont la possibilité d'exprimer leur art de manière équitable.

instruments qu'ils ne connaissent et/ou ne maîtrisent pas. Cette théâtralisation du geste instrumental place l'instrument au cœur de l'acte théâtral, à mi-chemin entre la performance et l'œuvre lyrique.

¹⁰⁷ Mauricio Kagel : « Il est sans doute plus exact de parler non pas d'un "théâtre musical" mais bien d'un "théâtre instrumental", pour faire la distinction nécessaire entre l'action chantée de l'opéra d'une part et la participation théâtrale de l'instrumentiste d'un morceau de musique de chambre de l'autre ». Mauricio Kagel, « Qu'est-ce que le théâtre instrumental », *Tam Tam : Monologues et dialogues sur la musique*, Paris, Éditions Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », 1983, p. 105.

¹⁰⁸ Le théâtre instrumental place l'instrument et, par extension, l'instrumentiste, au centre du spectacle. Cette synthèse repose nécessairement sur le mouvement, qui influence la transformation et l'élaboration sonore – son dynamisme, sa rythmique – et crée ainsi l'acte théâtral. Selon Mauricio Kagel, il s'agit de « mettre la source sonore dans un état de modification : [...] tout est permis de ce qui influence le son sur le plan dynamique et rythmique ou qui provoque la naissance de nouveaux sons ». *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁹ Il peut s'agir d'une pièce de théâtre comprenant une partie musicale, chantée ou non, ou bien une œuvre musicale abstraite faisant appel à des artistes dans le sens le plus hétérogène qui soit (acteurs, chanteurs, interprètes, mimes, danseurs, sculpteurs, etc.).

¹¹⁰ Daniel Durney, « Le Théâtre musical français », art. *cit.*, p. 76.

Orden incarne la politique que Jean Vilar¹¹¹ cherche à développer à l'époque : stimuler la création en favorisant « l'émulation des styles et tendances esthétiques diverses dans les différentes disciplines artistiques de cette époque »¹¹². Chaque projet doit être le résultat d'une pratique interdisciplinaire entre acteurs de disciplines différentes, dans l'écriture comme dans la réalisation : l'association et la collaboration de personnalités artistiques – le plus souvent un compositeur, un librettiste et un metteur en scène –, les moyens financiers accordés à la réalisation du projet et le sujet du spectacle sont autant de critères qui influencent et déterminent la singularité des spectacles créés. Il est également significatif de noter la part d'adaptabilité nécessaire à la réalisation d'un spectacle de théâtre musical dans les processus de création, induite par les artistes et par les moyens financiers, qui rejaillit directement sur l'esthétique du spectacle¹¹³. L'objectif à terme est la polyvalence de la forme¹¹⁴.

De 1969 à 1979¹¹⁵, ces expérimentations lyriques avignonaises donnent lieu à des créations interdisciplinaires¹¹⁶ ; elles résultent d'un mode de création particulier qui construit « un répertoire et une tradition »¹¹⁷ du théâtre musical avignonnais. Ces spécificités sont analysées par le musicologue Giordano Ferrari¹¹⁸ qui étudie une période plus étendue, de 1969 à 1984, au cours de laquelle le principe structurel du drame lyrique, c'est-à-dire le récit d'une histoire structurée par un enchaînement de causes à effets dans laquelle la logique du « ce qui vient *après est causé par* »¹¹⁹, est contesté par les praticiens du théâtre musical. Du drame lyrique représenté en direct avec une énonciation à la première personne, le théâtre musical réintroduit la notion de

¹¹¹ Jean Vilar s'intéresse à la question du théâtre chanté, il met en scène des opéras en France et en Italie et considère qu'il faut décroiser les arts et réconcilier notamment la musique et le théâtre.

¹¹² Sotiris Fotopoulos, « Dix ans de Théâtre Musical au Festival d'Avignon (1969-1979) », art. *cit.*, p. 98.

¹¹³ C'est cette forme d'adaptabilité que nous décelons également au cœur des processus de création des spectacles de la compagnie Péniche Opéra et que nous étudierons dans la suite de notre développement. Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 3, B « La création en équipe : l'influence de Mireille Larroche ».

¹¹⁴ Sotiris Fotopoulos cite la philosophie développée par Jean Vilar à l'époque : « Avignon reste un lieu de rencontres pacifiques, de réflexions, de recherches, d'un public uni dans une société d'évidence divisée, un lieu de confrontation des idées et des styles, des idéologies et des morales ». Sotiris Fotopoulos, « Dix ans de Théâtre Musical au Festival d'Avignon (1969-1979) », art. *cit.*, p. 98-99.

¹¹⁵ Cette délimitation chronologique est décidée par Sotiris Fotopoulos dans son article, *Ibid.*

¹¹⁶ La pluridisciplinarité ne se limite pas seulement à l'alliage entre les deux disciplines constitutives que sont le théâtre et la musique, mais également à la danse et aux arts plastiques. Cf. *Ibid.*, p. 105.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁸ Giordano Ferrari (dir.), *L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006.

¹¹⁹ Françoise Escal, « Préface », Giordano Ferrari, *Les Débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie : Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, p. 5.

diegesis ou récit mis à distance, sous la forme du récitant¹²⁰, du narrateur ou du chœur. La musique est détachée des théories esthétiques sur l'affect – l'*Affektenlehre*¹²¹ –, elle n'est plus outil de traduction des émotions, des sentiments des personnages, mais devient elle-même porteuse de sens et de théâtralité. Le théâtre musical permet d'interroger, dans des proportions variables, la fonction de la musique dans le récit, et, par là même celle de la voix de l'interprète : celle-ci est mise en scène « dans tous ses états, du rire au cri, du parlé au chanté »¹²². La voix n'est pas utilisée à des fins opératiques ; elle n'est pas dédiée aux innovations vocales mais elle est un moyen de faire advenir le sens.

Le festival d'Avignon devient le théâtre d'expérimentations nombreuses, le théâtre musical devenant un « spectacle théâtral pluridimensionnel »¹²³ dans lequel la voix, les instruments et le texte sont articulés et associés librement. Par exemple, chez Georges Aperghis ou Claude Prey (1925-1998), le théâtre musical se concentre sur la voix, la parole ou le chant plutôt que sur les instruments, plaçant ainsi le discours au centre, et les créations qui en résultent sont le fruit d'interrogations sur la dichotomie parole/chant ou sens/musique. Par là même, l'acte de la représentation s'oppose à la traditionnelle *mimesis* platonicienne et le rapport avec le spectateur se transforme au contact du théâtre musical¹²⁴.

¹²⁰ C'est le cas notamment dans *Histoire du soldat* (1918) d'Igor Stravinsky et de Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947), considérée par Michel Rostain comme la première œuvre de théâtre musical, dans laquelle le récit y est raconté d'un point de vue extérieur. Cf. Marie-Noël Rio et Michel Rostain, *L'Opéra mort ou vif*, Paris, Éditions Recherches, Encres, 1982, p. 66.

¹²¹ L'*Affektenlehre*, ou la doctrine des passions, est une théorie esthétique présente dans la peinture, la musique et le théâtre largement utilisée au cours de la période baroque (1600-1750) et se base sur l'idée selon laquelle les passions peuvent être représentées par des signes visibles ou audibles. Inspirée des théories aristotéliennes, cette théorie est développée par René Descartes [René Descartes, *Les Passions de l'âme* [1649], Paris, Éditions Le Livre de Poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1990] et mise en pratique par Johann Sebastian Bach (1685-1750).

¹²² Bruno Bossis, « La Technologie et le drame musical : dématérialisation de processus acoustiques ou retournement esthétique ? », Giordano Ferrari (dir.), *La Musique et la scène : L'Écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, p. 117.

¹²³ Madeleine Gagnard, « La Voix dans le théâtre musical contemporain ou "Les Caractères" selon le style vocal », Danièle Pistone (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985, Op. cit.*, p. 128.

¹²⁴ Se développent des formes ouvertes, tel *Votre Faust* (1969) de Michel Butor (1926-2016) et Henri Pousseur (1929-2009) qui laisse le choix de l'avancée de l'intrigue au public, ou *La Passion selon nos doutes* (1971) de Jean Prodromidès (1927-2016), organisée autour de questionnements directement adressés au public. Ces deux exemples n'ont pas été créés dans le cadre du festival d'Avignon : *Votre Faust* (1969) est créé à la Piccola Scala de Milan, et *La Passion selon nos doutes* (1971) au Théâtre de l'Opéra de Lyon.

À la conception close de l'œuvre opératique, le théâtre musical propose une conception ouverte, informelle, qui est la conséquence de l'apparition de nouveaux processus de création du spectacle. S'il faut désormais que les auteurs – librettiste, compositeur, metteur en scène – collaborent, les interprètes, eux aussi, voient leur position évoluer. À l'inverse de l'opéra, les chanteurs ne travaillent plus avec le metteur en scène en fin de production, mais ensemble, directement sur le plateau¹²⁵. Ce processus de création s'accompagne de nouveaux processus de production, tout aussi déterminants dans la réalisation des spectacles, dans l'émergence du théâtre musical et de sa potentielle pérennisation.

L'élan donné au théâtre musical dans le cadre du festival d'Avignon est principalement à l'initiative de la direction du festival ou de l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF), partenaire institutionnel et producteur du festival depuis sa création en 1947¹²⁶, par le biais de commandes à des artistes, des institutions ou des organismes issus de divers domaines artistiques. Toutefois, la diffusion des spectacles reste limitée¹²⁷ aux murs avignonnais, et s'explique notamment par la difficulté de trouver des apports financiers suffisants en dehors du festival, pour soutenir les diverses créations de théâtre musical. Le compositeur Daniel-Lesur explique en 1982 la difficile émergence et reconnaissance du théâtre musical, une émergence qui ne peut advenir sans le soutien et la confiance financière des coproducteurs :

Les coproducteurs, qui sont-ils ? Le plus souvent des entreprises d'action culturelle, qui incluent de temps à autre dans leur programmation de la saison un spectacle de théâtre musical. Parfois des théâtres lyriques qui font ainsi à peu de frais leur BA pour la musique contemporaine. Parfois enfin des maisons, les plus rares, qui font de vrais choix. Mais ce n'est ni là, épisodiquement, ni en Avignon, une fois par an, que peut se fonder un vrai courant : s'il est unique dans une saison, un spectacle de théâtre musical apparaît comme une curiosité coupée de tout contexte historique, de tout mouvement esthétique.¹²⁸

Dans ce contexte, le rythme de création des spectacles de théâtre musical au festival d'Avignon se ralentit à partir du milieu des années 1970¹²⁹, bien que, de 1969 à 1979,

¹²⁵ Cette idée est développée par Daniel Durney dans « Le Théâtre musical français », art. *cit.*, p. 79.

¹²⁶ L'Office de Radiodiffusion-Télévision Française est un producteur majeur des spectacles créés au festival d'Avignon depuis 1947. À partir du début des années 1970, il est régulièrement associé aux productions de théâtre musical, en fournissant les chœurs – l'Ensemble polyphonique de l'O.R.T.F.

¹²⁷ Cf. Daniel-Lesur, « L'Opéra mort ou vif ? », *Recherches*, n°42, 1982, p. 92-93.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹²⁹ La comédienne et chanteuse Martine Viard défend cette idée : « il n'y a pas à proprement parler de "marché" du théâtre musical. [...] Les coûts de production augmentent de plus en plus, alors que les subventions stagnent : au lieu de monter cinq œuvres, [...] on n'en montera plus que trois ou quatre... ».

cinquante œuvres¹³⁰ de théâtre musical y soient créées. Daniel Moreau¹³¹, dans son rapport au Conseil Économique et Social, décrit l'état du théâtre musical en 1981 :

Le théâtre musical est une forme nouvelle et contemporaine de l'opéra. Il est cependant impossible de rendre compte d'une façon claire de ce phénomène nouveau et ce pour une raison fort simple : le théâtre musical est une forme nouvelle qui se cherche, qui bouge, qui se transforme en évoluant. Et cette évolution est loin d'être achevée. Avec le théâtre musical on sait cependant : - qu'il s'agit de faire se rencontrer le concert et le théâtre [...] - que celui-ci est né, dans une large mesure, de la contestation des formes d'écriture et de communication musicale, en même temps que d'un souci de renouveler l'institution lyrique - que la démarche qu'il sous-tend vise à ce que musique et théâtre en se transformant l'un par l'autre, prennent un sens différent et donnent naissance à une forme nouvelle d'expression musicale et lyrique. [...] Cela dit une question se pose : Existe-t-il suffisamment d'organismes et de structures permettant le développement des créations et l'extension de la diffusion des œuvres relevant du théâtre musical contemporain ? Il semble bien que non.¹³²

Il apparaît que les contraintes budgétaires conduisent le théâtre musical à rester cantonné au festival d'Avignon. Pour Daniel Moreau, il n'existe pas suffisamment de politiques de soutien économique – organisations, institutions, structures – pour participer à la pérennisation du théâtre musical. Ce manque repose peut-être sur l'absence d'une identité clairement définie du théâtre musical. Pour Guy Erismann¹³³, directeur de la programmation musicale au festival d'Avignon de 1962 à 1987, elle symbolise l'échec du théâtre musical en 1980 :

Martine Viard, « Chanter les morts ou travailler avec les vivants », entretien mené par Marie-Noël Rio, Marie-Noël Rio et Michel Rostain (dir.), *Aujourd'hui l'opéra, Op. cit.*, p. 125.

¹³⁰ Cf. Michel Rostain, « Le Théâtre musical au festival d'Avignon », art. *cit.*, p. 67-68.

¹³¹ Daniel Moreau (1927-2005) est membre du Conseil économique et social, groupe des travailleurs CGT de 1969 à 1982. Après 1979, il consacre son activité au domaine des activités culturelles. Il est également le fondateur et le premier président du Conseil supérieur de la musique de 1982 à 1992. Il organise les premières Assises européennes de la musique à Strasbourg en 1992.

¹³² Daniel Moreau, « Les Perspectives de la musique et du théâtre lyrique en France », rapport du Conseil Économique et Social, 11 février 1981, Archives du Conseil économique et social. Service archives et distribution : avis, rapports et études (1976-1987), Archives Nationales.

¹³³ Guy Erismann (1923-2007) est musicologue. En 1962, il est nommé directeur de la programmation musicale pour le festival d'Avignon, à la demande de Jean Vilar.

Et pourtant il n'y a pas d'esthétique du théâtre musical, pas plus qu'il n'y a de recette, ou de critères de fabrication précis. Un opéra, on sait ce que c'est [...]. Dès l'instant où l'on n'a pas cette définition précise de l'œuvre, [...] dans la mesure où il n'y a rien de défini au départ, automatiquement vous débouchez sur des ouvrages dont la facture est singulière, dépendante de la personnalité des trois auteurs – compositeurs, poètes et metteurs en scène – aussi des moyens qu'on va leur donner et bien sûr, du sujet. Tout cela va donner des œuvres très différentes. Chose curieuse, à la réflexion, mais combien logique : en onze ans, sur les quelques cinquante ouvrages donnés à Avignon, aucun ne ressemble aux autres, même quand il s'agit d'ouvrages du même compositeur.¹³⁴

Si les spectacles de théâtre musical au festival d'Avignon ne se ressemblent pas, n'ont pas d'esthétique commune, Guy Erismann dresse toutefois une liste de critères qui influencent et déterminent la réalisation et, par là même, la singularité des spectacles : la personnalité des trois artistes réunis sur le projet artistique, c'est-à-dire le compositeur, le librettiste et le metteur en scène, les moyens financiers accordés à la réalisation du projet et le sujet du spectacle. Cette classification, hiérarchisée dans le discours de Guy Erismann, met principalement en avant la collaboration entre les artistes et la part d'adaptabilité nécessaire dans les processus de création, induites par les artistes et les moyens financiers à la réalisation d'un spectacle de théâtre musical. Il semble que le théâtre musical repose plutôt sur un processus de production particulier, plutôt que sur des éléments esthétiques communs. C'est cette absence de définition qui pousse également Maurice Fleuret¹³⁵, dès 1976, à parler d'échec du théâtre musical comme « genre autonome »¹³⁶.

Le théâtre musical semble promis à la fin des années 1970 en France, à un avenir incertain. La rupture avec l'opéra est toutefois consommée ; le développement des pratiques expérimentales est la preuve d'une volonté de renouveler le spectacle lyrique. Si la période est fertile pour ce nouveau « genre »¹³⁷ lyrique, aussi bien en Europe¹³⁸ qu'en France grâce au festival d'Avignon, le théâtre musical reste un phénomène local qu'il est difficile d'exporter. Un constat que partage Vincent Giroud à propos des

¹³⁴ Guy Erismann, « Le Théâtre musical au festival d'Avignon », entretien mené par Michel Rostain, Marie-Noël Rio et Michel Rostain, *Aujourd'hui l'opéra*, Paris, Éditions Recherches, janvier 1980, p. 67.

¹³⁵ Maurice Fleuret n'est pas encore nommé à la Direction de la musique et de la danse au ministère de la Culture.

¹³⁶ Maurice Fleuret, *Le Nouvel Observateur*, 1976.

¹³⁷ Sotiris Fotopoulos s'autorise, lui, à le qualifier de « genre » à l'issue de l'expérience avignonnaise. Sotiris Fotopoulos, « Dix ans de Théâtre Musical au Festival d'Avignon (1969-1979) », art. cit., p. 125.

¹³⁸ Sylvano Bussotti dans *La Passion selon Sade* (1966), Mauricio Kagel, György Ligeti (*Aventures et nouvelles aventures*, 1966) ont été parmi les pionniers de ce genre de spectacle, auquel se rattachent notamment Peter Maxwell Davies (*Eight Songs for a Mad King*, 1969) en Grande-Bretagne, Philip Glass (*Einstein on the Beach*, 1976) aux États-Unis.

politiques publiques en matière lyrique, menées notamment par Jacques Duhamel au début des années 1970, qui « vont dans une direction diamétralement opposée aux voies ouvertes par le théâtre musical et ne semblent pas destinées à susciter la créativité »¹³⁹. En suivant le constat de Vincent Giroud, il apparaît que le soutien des pouvoirs publics n'est pas encore destiné aux pratiques lyriques expérimentales¹⁴⁰.

3) Les premières compagnies de théâtre lyrique¹⁴¹ et musical (1974-1985)

Les expérimentations lyriques du festival d'Avignon produisent des œuvres et des pratiques artistiques diverses qui procèdent d'une volonté de renouveler le spectacle lyrique, de le refonder en profondeur pour en faire un objet culturel plus léger et plus accessible. Ces revendications s'accompagnent d'un désir de la part des artistes d'évoluer en dehors des structures traditionnelles du spectacle lyrique, et du développement des premières compagnies de théâtre lyrique et musical.

Ce sont finalement les conséquences de la deuxième décentralisation administrative¹⁴² – la régionalisation puis la départementalisation de la politique musicale et la création des directions régionales des affaires culturelles (DRAC) en 1977¹⁴³ – qui permettent à de jeunes compagnies d'évoluer en dehors du circuit des maisons d'opéra et des théâtres

¹³⁹ Vincent Giroud, « L'opéra français au XX^e siècle : une tentative de parcours », art. cit., p. 47.

¹⁴⁰ Les innovations créatives sont notamment sacrifiées au profit d'une politique de renouvellement des structures déjà existantes et notamment de l'Opéra de Paris, avec la nomination de Rolf Liebermann : « la fermeture de l'Opéra-Comique, vu comme le temple du conservatisme et de la routine, le recrutement de Rolf Liebermann [...] ont pour objectif de restaurer le prestige international de l'Opéra de Paris. [...] Il s'agit, dans un premier temps, de rendre à l'opéra son lustre et sa visibilité [...] afin de réconcilier les compositeurs français avec le genre lyrique ». *Ibidem*.

¹⁴¹ Cette notion est à distinguer ici du « théâtre musical », entendu comme héritage et poursuite des expérimentations lyriques des années 1960. Le « théâtre lyrique » est compris au sens large de création ou de reprises d'œuvres lyriques anciennes et/ou contemporaines, sans affiliation directe avec le courant « théâtre musical ». Les compagnies abordées dans cette partie ne se limitent pas exclusivement à la création d'œuvres issues du théâtre musical.

¹⁴² Cf. Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale*, t. 1-4, Arles, Éditions Actes Sud, 1992-1995 ; *Id.*, *Le Théâtre et le Prince*, t. 1-2, Arles, Éditions Actes Sud, 2005 ; Michel De Certeau, *La Culture au pluriel* [1974], Paris, Points, coll. « Essais », 1993 ; Marc Fumaroli, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Éditions de Fallois, 1991 ; Xavier Greffe, *La Décentralisation*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Repères », n°44, 2005 ; Pierre Moulinier, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002 ; Philippe Poirrier, *Société et culture en France depuis 1945*, Paris, Éditions Le Seuil, coll. « Mémo », 1998 ; Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *Op. cit.*

¹⁴³ Décret n°77-115, 3 février 1977, cité par Philippe Poirrier, *Les Politiques culturelles en France*, *Op. cit.*, pp. 334-335. Éléments avancés de la gestion de la culture par l'État dans chaque région, les DRAC sont sous l'autorité des préfets de région et mènent un dialogue avec les responsables des collectivités culturelles pour participer à l'aménagement du territoire.

municipaux. Elles sont régies par un désir d'indépendance et de participation à la démocratisation de la culture : cela passe par l'obtention de leur propre outil de production et de diffusion, afin de créer un contact direct avec les spectateurs. Elles se dressent contre l'institution et appellent à une réinvention du système de production et de financement de l'art lyrique. À son arrivée à la Direction de la musique, Maurice Fleuret semble comprendre le développement d'une tendance artistique « non conventionnelle » :

En réaction contre l'institution, on a vu s'affirmer ces dernières années tout un courant qui refuse les formes conventionnelles du concert, annexe les sons non musicaux ou l'improvisation, et recherche par tous les moyens une meilleure insertion sociale. De Luc Ferrari à Nicolas Frize, cette tendance ne cesse de se développer, entraînant avec elle un public jeune et non conformiste dans des cycles ou de petits festivals d'initiative locale. Et il en va de même pour le « théâtre musical » expérimental depuis que le Festival d'Avignon lui a ouvert ses portes en 1969 [...].¹⁴⁴

Pour lui, ce courant doit être valorisé, puisqu'il s'appuie sur la volonté de créer du lien social et qu'il suscite un intérêt chez un public jeune et non conformiste. Toutefois, il semble que ce courant se cantonne à des initiatives locales, au festival d'Avignon ou dans de petits festivals. L'implantation de compagnies viables et durables reste de l'ordre du ponctuel¹⁴⁵ : dans les années 1970, seules quelques compagnies s'implantent. La première expérience institutionnelle et artistique du théâtre musical en France est marquée par la création simultanée de deux ateliers permanents consacrés au théâtre lyrique expérimental, l'Atelier Lyrique du Rhin à Colmar en 1974 et l'Atelier Théâtre et Musique (ATEM) à Bagnolet en 1976. Centre de recherche et de création de théâtre musical créé et dirigé par Pierre Barrat, l'Atelier Lyrique du Rhin a pour vocation initiale de poursuivre les expérimentations du théâtre musical avignonnais en s'implantant au sein de l'Opéra du Rhin ; l'Atelier Théâtre et Musique (ATEM) du compositeur Georges Aperghis s'implante à Bagnolet et se concentre sur la création lyrique contemporaine¹⁴⁶, plus particulièrement sur les relations entre le théâtre et la

¹⁴⁴ Maurice Fleuret, cité par Anne Veitl et Noémi Duchemin, *Maurice Fleuret : Une politique démocratique de la musique*, *Op. cit.*, p. 356.

¹⁴⁵ Cf. Aude Locatelli, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001.

¹⁴⁶ Le compositeur met au point une méthode expérimentale de travail du théâtre et de la musique dans laquelle le « spectacle n'est jamais conçu à l'avance comme un produit fini ». Georges Aperghis se focalise sur l'assemblage des sons et des gestes pour qu'ils « fabriquent quelque chose, une réalité simple et chargée d'émotions. C'est cela l'objet de notre recherche ». Georges Aperghis, « Un théâtre musical sans les règles de l'opéra », Marie-Noël Rio et Michel Rostain (dir.), *Aujourd'hui l'opéra*, *Op. cit.*, p. 99-105.

musique « sans [...] repasser par les règles de l'opéra »¹⁴⁷, et en ne réunissant ni des chanteurs, ni des musiciens, mais des comédiens. Les objectifs de l'Atelier Lyrique du Rhin et de l'ATEM sont analysés par Daniel Durney au début des années 1980 :

Ils tentaient donc d'inventer un nouveau mode de travail artistique et de fonctionnement qui soit plus conforme aux besoins réels des créateurs, et moins soumis aux contraintes institutionnelles. Mais en même temps, tout en restant attachés à l'aspect souple et quelque peu expérimental de leur démarche propre, ils entendaient ne pas se couper radicalement du grand public, voire de l'institution, afin d'éviter le piège de la marginalisation.¹⁴⁸

Ces initiatives se fondent au sein d'une équipe artistique constituée, toujours en lien, de près ou de loin, avec les lieux traditionnels de représentation : chacune avec ses particularités, elles poursuivent les expérimentations lyriques initiées au festival d'Avignon à la fin des années 1960. Ces compagnies investissent d'autres espaces des bâtiments – ateliers de décor, studios de répétitions, foyer, couloirs, escaliers, etc. – et trouvent parfois un espace au cœur des institutions lyriques et/ou théâtrales, au coup par coup, spectacle par spectacle : par exemple, la collaboration entre Georges Aperghis – puis Antoine Gindt au départ du compositeur en 1997 – et le metteur en scène Jean-Pierre Vincent à la tête du théâtre de Nanterre, permet l'installation de l'ATEM au Théâtre des Amandiers de 1991 à 2001, et met en place une logique de commandes et de création exclusivement tournée vers le théâtre musical¹⁴⁹. Il s'agit d'une forme d'implantation durable, mais qui dresse également le constat d'une posture double, presque contradictoire, entre implantation et désir d'itinérance : dans les années 1970, il n'existe pas de véritables structures et équipements spécifiques dédiés aux expérimentations lyriques de ces deux compagnies et une relation de dépendance se crée entre les compagnies contemporaines de théâtre musical et les institutions¹⁵⁰. C'est ce que dénonce Pierre Barrat¹⁵¹, créateur et directeur de l'Atelier Lyrique du Rhin, au début des années 1980 :

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴⁸ Daniel Durney, « Le Théâtre musical français », art. *cit.*, p. 92.

¹⁴⁹ Cf. Stéphane Malfettes, « Dramaturgies musicales extra-scéniques. Programmes esthétiques et modalités de production », Giordano Ferrari (dir.), *Pour une scène actuelle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, pp. 123-131.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 131.

¹⁵¹ Pierre Barrat, « Des loups solitaires... », entretien mené par Michel Rostain, Marie-Noël Rio et Michel Rostain (dir.), *Aujourd'hui l'opéra*, Op. *cit.*, pp. 80-89.

Je crois que le schéma qui avait été dessiné en Alsace pour l'Opéra du Rhin et l'Atelier lyrique du Rhin définissait un dispositif tout à fait intéressant : celui d'une structure lyrique régionale, comprenant un théâtre de répertoire, un centre de création, et un ballet. Je crois que c'est très pertinent : aujourd'hui, il n'y a que huit ou dix villes qui peuvent, en France, entretenir sérieusement un théâtre lyrique. Par contre des opéras de région peuvent, avec des spectacles de très haut niveau, rayonner et toucher des villes qui, seules, ne pourraient produire que des représentations lyriques misérables. Il faudrait donc soutenir cette idée d'opéras régionaux, et doter en outre chaque région d'une cellule de recherche, de création et de formation (les trois termes se tiennent).¹⁵²

Pierre Barrat met en exergue l'association de l'Opéra du Rhin et de l'Atelier Lyrique du Rhin comme un modèle de politique musicale à généraliser auprès de tous les opéras régionaux, un idéal encore à atteindre au début des années 1980, qui cantonne l'Atelier Lyrique du Rhin et l'ATEM à une forme de marginalité :

Nombre de responsables des théâtres lyriques ne réalisent pas que notre travail s'inscrit dans le cadre général de l'art lyrique : ils entretiennent notre marginalisation, tout en nous faisant porter la responsabilité.¹⁵³

Ces deux structures restent des initiatives localisées, difficiles à généraliser : l'Atelier Lyrique du Rhin et l'Atelier Théâtre et Musique restent des structures marginales.

Cependant, au début des années 1980, la création de quatre compagnies lyriques nationales en trois ans marque un tournant dans l'histoire du spectacle lyrique français : la Péniche Opéra de Mireille Larroche et l'Ensemble Justiniana de Charlotte Nessi sont fondés en 1982, l'Atelier de Recherche et de Création pour l'Art Lyrique (ARCAL) de Christian Gangneron en 1983 et Opéra Éclaté d'Olivier Desbordes en 1985. La Péniche Opéra et l'ARCAL élisent domicile à Paris, l'Ensemble Justiniana prend ses marques en Franche-Comté et Opéra Éclaté en Midi-Pyrénées. Ces compagnies conservent les mêmes objectifs que l'ATEM et l'Atelier Lyrique du Rhin : favoriser la création lyrique contemporaine, l'accessibilité et le développement de laboratoires de recherche lyrique et théâtrale. Elles élargissent également leurs domaines de recherche en travaillant tous les répertoires lyriques et, entre autres, le répertoire baroque, alors peu connu des grandes scènes¹⁵⁴.

Dans la lignée de l'Atelier Lyrique du Rhin et de l'ATEM, ces quatre compagnies ne se positionnent pas en rivales directes des maisons d'opéra. Pour Mireille Larroche, il

¹⁵² *Ibid.*, p. 80.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ L'Ensemble Justiniana présente en 1982 *Didon et Énée* de Purcell alors que l'ARCAL propose *Orlando* d'Haendel en 1983.

s'agit d'« apporter quelque chose d'intéressant, nous ne ferons pas "mieux", mais différent »¹⁵⁵. Ne pas faire mieux, mais proposer une vision « complémentaire »¹⁵⁶ aux maisons d'opéra, en se tournant, plus spécifiquement, vers un public peu habitué au spectacle lyrique.

La création consécutive de plusieurs compagnies lyriques, l'Atelier Lyrique du Rhin et l'ATEM dans les années 1970, puis, à leur suite, la Péniche Opéra, l'Ensemble Justiniana, Opéra Éclaté et l'ARCAL, vient poursuivre l'idéal d'émancipation de la création lyrique, une solution alternative face aux institutions traditionnelles. Ces compagnies restent toutefois minoritaires et relativement en marge des maisons d'opéra traditionnelles. Elles élargissent l'horizon du spectacle vivant en permettant de mettre en valeur les créations lyriques des compositeurs contemporains et de se tourner vers des publics divers. La naissance de la Péniche Opéra s'inscrit à la fois dans un contexte politique et économique plein de contradictions, et dans un courant artistique expérimental et marginalisé.

Compte tenu du contexte politique et artistique de l'époque, le théâtre musical, considéré tantôt comme un « genre » lyrique à part entière, tantôt comme une alternative artistique, politique et économique au genre dominant, est moins un « genre » lyrique qu'un courant artistique ayant pour but de rompre avec le conservatisme de l'institution lyrique. Les expérimentations avignonnaises ou, plus tard, la création des premières compagnies de théâtre lyrique et musical, traduisent deux objectifs majeurs : le premier est politique, et reflète la volonté des artistes réformistes de construire une politique de l'art lyrique cohérente pour sortir d'une marginalité politique et économique ; le second est artistique, et cristallise le désir des artistes de retrouver une liberté dans la création lyrique en se défaisant des codes traditionnels et en réinventant les modes de création et de production du spectacle lyrique. Le développement du théâtre musical et son implication politique et artistique favorisent tout particulièrement la naissance de la compagnie Péniche Opéra.

¹⁵⁵ Mireille Larroche, « Tant que je pourrai rester fidèle à mon désir de découverte, je continuerai », entretien mené par Laurent Bury, *Forumopera.com*, 10 septembre 2012 [en ligne], consulté le 8 juin 2016, disponible sur : <https://www.forumopera.com/actu/mireille-larroche-tant-que-je-pourrai-rester-fidele-a-mon-desir-de-decouverte-je-continuerai>

¹⁵⁶ *Ibidem*.

Ce premier chapitre retrace une période de fortes mutations artistiques, institutionnelles, économiques et sociales, qui prend place au cours des décennies 1960-1980. Les revendications des artistes réformistes pour la refonte d'une politique de création et de production du spectacle lyrique, et l'évolution progressive des politiques culturelles ont un impact symbolique, politique et artistique sur Mireille Larroche, qui fonde la compagnie Péniche Opéra en 1982. Le contexte est particulièrement favorable¹⁵⁷ : les jeunes compagnies, les concepts artistiques originaux et les pratiques expérimentales qui allient la musique au théâtre, obtiennent une reconnaissance et un soutien institutionnels. Ce contexte aura également un impact sur la création au sein de la compagnie.

¹⁵⁷ Cf. Howard S. Becker, *Art Worlds*, *Op. cit.* ; Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, New York, Columbia University Press, 1993.

CHAPITRE 2. LA PÉNICHE OPÉRA, UN MODÈLE ORIGINAL DE COMPAGNIE ?

La compagnie Péniche Opéra, fondée en 1982 par la metteuse en scène Mireille Larroche, n'apparaît pas *ex nihilo* : la directrice de la compagnie avait précédemment fondé une autre compagnie avec Jean-Paul Farré, la Péniche Théâtre (1975-1982), qui se concentrait sur la production de pièces de théâtre jusqu'en 1980. La Péniche Opéra s'inscrit à la fois dans la continuité de cette première compagnie et dans la période de renouvellement artistique, politique et social des années 1980. Les politiques culturelles¹ permettent et induisent la création d'une multitude de nouvelles compagnies dramatiques et la mise en place de soutiens à la création².

La compagnie s'installe aux carrefours disciplinaires du théâtre et de l'art lyrique dans le prolongement des pratiques expérimentales du théâtre musical et prend, dans le paysage culturel, une place particulière. Mireille Larroche propose un modèle original de compagnie, reposant sur trois éléments fondamentaux. Tout d'abord, un projet politique – ou *polistique*³ – fort, tourné vers la société dont l'objectif principal tend à démocratiser le spectacle lyrique en favorisant et facilitant la rencontre de publics habitués ou marginalisés de la culture. De ce projet découle un projet artistique précis et ouvert à l'expérimentation de la création lyrique contemporaine et des œuvres du passé, qui induit une forme de liberté dans les choix artistiques⁴. Pour mettre en œuvre ce projet, la compagnie a besoin d'une structure – au sens physique, juridique et économique – dans laquelle ces deux projets peuvent s'épanouir : Mireille Larroche

¹ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 1, A, 3 « De nouvelles politiques lyriques pour sortir de la crise : Maurice Fleuret à la Direction de la musique (1981-1986) » ; B « Une alternative à l'opéra : le théâtre musical ».

² Cf. Emmanuel Wallon, « Le Théâtre et les spectacles », Philippe Poirrier (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, Éditions La Documentation française, 2017, pp. 119-136.

³ La notion *polistique* est forgée à partir du terme grec *polis*, pour caractériser la notion équivoque de « politique » et mettre en valeur l'aspect social. Nous plaçons cette notion dans le champ disciplinaire de la sociologie. Elle sera précisée dans la suite de notre développement. Cette notion peut également s'entendre, sur le modèle de la notion *poïelitique* de Bernard Lubat, qui associe les termes *poïesis* et politique, comme l'association de politique et artistique. Toutefois, cet usage n'est pas développé dans le cadre de cette thèse.

⁴ Pierre Danais décrit la compagnie comme « sorte de terrain vague, voire de terrain d'aventure, espace propice à la dérive, lieu d'errance, agile à passer d'un siècle à l'autre ». Pierre Danais, *La Péniche Opéra : Compagnie Nationale de Théâtre Lyrique et Musical. Tous les spectacles de 1981 à 2015*, Op. cit.

choisit un lieu nomade qui se veut un outil pérenne de production et de création, et permet à la compagnie de survivre en dehors des institutions et des structures traditionnelles. Ces trois éléments primordiaux composent le socle sur lequel se fonde la compagnie Péniche Opéra.

A. Un projet *polistique* fort

La remise en cause des institutions culturelles, des publics et de la place des artistes et des compagnies indépendantes – souvent constituées par de jeunes artistes qui peinent à trouver un soutien et une reconnaissance institutionnels – dans les années 1970 interroge l’engagement politique des artistes et les choix artistiques qui en résultent⁵. Pour David Bradby, spécialiste du théâtre moderne et post-moderne français, les artistes cherchent à donner un sens à leur activité artistique, une « ligne éditoriale » :

Il ne suffisait pas que l’on se justifie par des mises en scène de qualité : plus qu’à tout autre moment dans le théâtre de l’histoire récente, il était de rigueur d’avoir une position arrêtée.⁶

Partant, quelle est la position arrêtée de la compagnie Péniche Opéra ? Lorsque Mireille Larroche fonde sa compagnie en 1982, elle construit un projet politique fort, dans la continuité des mouvements de revendication des décennies précédentes. Il a pour but de participer à la démocratisation du spectacle lyrique, en créant des spectacles en direction de populations diverses.

Le terme politique étant polysémique, il importe de préciser l’acception dans laquelle nous l’utiliserons et qui relève avant tout des études théâtrales. Philippe Ivernel,

⁵ Cf. L’étude menée par Fabrice Lextrait autour des « lieux intermédiaires » que nous évoquerons plus tard dans notre raisonnement. Fabrice Lextrait, avec le concours de Marie Van Hamme et Gwénaëlle Groussard, *Friches, fabriques, lieux, expériences... : Une nouvelle époque de l’action culturelle*, Rapport à Michel Duffour, secrétariat d’État au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, Paris, Éditions La Documentation Française, 2001.

⁶ David Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, *Op. cit.*, p. 116 : « Pour quel public, selon quelle esthétique, fait-on du théâtre ? Quels sont les procédés et méthodes, les voies de la création théâtrale qui peuvent garantir une vitalité et une nécessité artistique ? [...] Est-ce qu’une prise de position politique exprimée sur scène entraîne nécessairement un régime politique, à l’intérieur de la compagnie, en harmonie avec la prise de position devant le monde extérieur ? Est-il possible de réconcilier politique et esthétique ? ». Cf. Robert Abirached, « THÉÂTRE OCCIDENTAL – Théâtre et politique culturelle », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 décembre 2021, disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-theatre-et-politique-culturelle/> ; *Id.*, *Le Théâtre et le Prince*, t. 1-2, *Op. cit.*

spécialiste de Brecht, définit dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*⁷ le théâtre politique : « puisque l'adjectif politique dérive d'un substantif grec *polis* désignant la cité, tout théâtre s'inscrivant au sein de la collectivité est forcément politique »⁸. À partir de cette définition et en la confrontant au projet de Mireille Larroche, nous évacuons la notion de politique au sens d'une affiliation à un ou plusieurs partis politiques qui rejaillirait sur les choix artistiques de la compagnie. Le projet politique de la Péniche Opéra est entendu au sens du terme grec *polis*, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un projet tourné vers la cité, vers la communauté de citoyens. Afin de distinguer les deux sens du terme, nous forgeons le terme *polistique* pour caractériser le projet de la Péniche Opéra dont il convient de préciser les contours et les ambitions.

1) Diffuser et démocratiser le spectacle lyrique : un idéal « politique » et artistique

Mireille Larroche fonde un projet qui s'inscrit dans le prolongement d'un contexte fort de revendication politique et artistique, d'opposition à l'institution et d'initiatives artistiques à la marge⁹ :

Il faut se replacer dans le contexte. On s'inscrivait dans un courant du spectacle vivant apparu dans les années 1960, 1970 avec 1968 et, après 1968, dans la lignée du Théâtre du Soleil qui prônait justement la notion de troupe, comme fondement de la démarche théâtrale, qui désirait avoir son propre outil de travail, afin d'aller à la rencontre du public sans intermédiaire. Faire sa propre décentralisation en quelque sorte sans intermédiaire, ni théâtre municipal, ni scène nationale. Aller directement au contact du public là où il se trouve.¹⁰

Mireille Larroche inscrit son projet dans la continuité des événements de mai 1968 et des mouvements de décentralisation artistique des années 1960-1970. Son projet s'entend au sens d'une implication directe sur les territoires, au contact de populations diverses, et d'une autonomie, hors des circuits de la culture. Dans le contexte des politiques culturelles menées dans les années 1980, Mireille Larroche revendique une participation active à la démocratisation de la culture en remédiant aux inégalités

⁷ Philippe Ivernel, « Théâtre politique », Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Éditions Bordas, 1991, pp. 1093-1095. Cette position est également défendue par Bernard Dort dans son article « La Vocation politique », *Esprit*, numéro spécial, mars 1965, repris dans *Théâtres*, Paris, Éditions Point, coll. « Essais », 1986, p. 233.

⁸ *Ibid.*, p. 1093.

⁹ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 1 « Un contexte favorable à l'émergence de la Péniche Opéra ».

¹⁰ Mireille Larroche, entretien mené par Clara Roupie, 14 décembre 2016, Volume II « Annexes », p. 5.

géographiques encore très présentes d'accès à la culture et en considérant la culture comme un fait social.

Le projet émane principalement d'un engagement¹¹ politique au sens grec du terme, une posture défendue par Mireille Larroche lorsqu'elle évoque, en 2019, ce qui la pousse à créer la Péniche Théâtre en 1975 :

[...] un engagement politique au vrai sens du terme comme l'étaient également mes parents sans appartenir cependant à un quelconque parti politique (la politique comme une vision de la cité d'après la conception aristotélicienne et non celle d'un programme électoral). Donc mon désir de faire du théâtre est complètement lié à cet engagement, avec la question de savoir quoi faire dans la cité, dans la société ? Comment m'engager véritablement avec cette idée qu'il fallait également dépasser la ville de Paris que j'aime et dans laquelle je vis ? Ainsi, monter une compagnie et faire des tournées est devenu une évidence. Avoir son outil de travail et qu'il soit itinérant, voilà ce qui a amené à la création de la Péniche-Théâtre [sic] [...].¹²

Pour Mireille Larroche, son engagement se situe principalement, non pas dans l'affiliation à un parti politique, mais dans la volonté de participer à la démocratisation de la culture, c'est-à-dire de créer des spectacles accessibles – artistiquement et économiquement – à des populations diverses. Cette position se décèle dans le terme que choisit Mireille Larroche pour définir son travail de praticienne ; elle réfute la vision d'un artiste inspiré et détaché de la réalité pour se considérer comme une « artisane »¹³, un choix terminologique qui fait écho à la distinction platonicienne¹⁴ entre l'artiste et l'artisan : le premier ne réalise qu'une copie de l'objet créé par le second. Mireille Larroche serait une artisane de l'art au sens d'un travail « artisanal » en tissant un lien solide et concret entre le réel et la création, et, par l'ampleur modeste du lieu, en proposant des spectacles peu coûteux.

Cette « nécessité du terrain »¹⁵ pour construire un « dialogue avec la réalité »¹⁶ constitue en soi le cœur du projet *polistique* de la Péniche Opéra et explique notamment le choix

¹¹ Cf. Benoît Denis, *Littérature et engagement*, Paris, Éditions Le Seuil, 2000.

¹² Mireille Larroche, entretien mené par Marianne Millet, « Mireille Larroche, femme engagée, femme artistiquement sincère, femme de la cité au sens le plus noble du terme... », *Le Feuillet de l'Opéra*, 10 avril 2019 [en ligne], consulté le 6 novembre 2019, disponible sur : <https://parolesdopera.com/tag/mireille-larroche/>

¹³ Mireille Larroche, entretien mené par Thomas Niel, 13 mai 2019, « Annexes », p. 145.

¹⁴ Platon, *La République*, livre X, traduction de Georges Leroux, Paris, Éditions Flammarion, coll. « G.F », 2002. Platon distingue l'artiste de l'artisan : l'artiste est un imitateur de la réalité sensible, de ce que construit et produit l'artisan. L'art de l'artiste n'est ainsi qu'une apparence, une imitation du réel, quand l'art de l'artisan est la traduction d'Idées du réel.

¹⁵ Mireille Larroche, 13 mai 2019, p. 145.

d'un lieu nomade. Il est déjà présent à la création de la Péniche Théâtre en 1975, dont les statuts de l'association, en date du 25 juillet 1975, fixent l'objet de la compagnie :

Organiser sous toutes les formes possibles des animations ou spectacles à bord d'une péniche aménagée à cet effet et itinérante. Les activités de la péniche visent à la fois un public de théâtre et un public plus défavorisé sur le plan culturel, comme les populations riveraines ou les mariniers.¹⁷

Mireille Larroche et Jean-Paul Farré s'attachent à ancrer leur projet dans la société, en créant des spectacles dont la forme artistique n'est pas délimitée et laisse ainsi place à une grande liberté créatrice, et en organisant des « animations », le terme faisant ici référence au développement d'activités socio-culturelles dans le prolongement de la deuxième vague de la décentralisation théâtrale et des politiques d'encadrement de la jeunesse dans les années 1960¹⁸. L'objectif à terme est d'engendrer du lien social auprès de populations de tous horizons sociaux et culturels, en ciblant au départ trois types de publics : un public d'habitues du spectacle vivant, un public de mariniers et un public composé des populations proches de l'environnement de la Péniche Théâtre à sa création, habitants des abords du canal Saint-Martin, quartier alors populaire de la capitale. Ce ciblage très précis peut se justifier par la volonté de s'inscrire dans l'héritage des événements de mai 1968 et de proposer des animations et des spectacles à des publics favorisés – habitues du spectacle vivant – et défavorisés de la culture – les mariniers et les populations autour de la péniche, éloignés des structures culturelles.

Ce projet est soutenu par la volonté d'ouvrir « un véritable dialogue – non pas entre des "animateurs" ou "professionnels" et des "élèves" [...] mais entre des créateurs, des

¹⁶ *Ibidem*. La création émerge directement du « dialogue avec la réalité », c'est-à-dire de l'échange investi entre les membres de la compagnie et les populations des territoires traversés. Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 2, « L'adaptabilité à l'environnement socio-culturel : s'adapter pour s'inscrire dans la cité » ; Partie III « Autonomie, liberté et contrainte dans la création artistique : la dramaturgie adaptative de la Péniche Opéra ».

¹⁷ « La Péniche Théâtre – 1975-1981 », Dossier 371, Cécile Auzolle, Sylvain Labrousse et Clara Roupie, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, Institut de Recherches en Musicologie, janvier 2018, p. 209 [en ligne], disponible sur : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/79d0057f> Cf. Annexe 1a, « Annexes », p. 169.

¹⁸ Ces politiques d'encadrement de la jeunesse sont organisées par les mouvements d'éducation populaire dans les années 1960, qui ont pour but de créer une médiation entre l'œuvre et le spectateur, allier éducation et loisir, et « contribuer à l'éducation du peuple [...], participer à l'épanouissement de l'homme » [Philippe Poirrier, *Société et culture en France depuis 1945, Op. cit.*, p. 53]. Ces politiques d'encadrement sont en lien avec la vision malrucienne de l'accès à la culture. Le choix du terme n'est pas anodin et peut faire référence à la première compagnie de Mireille Larroche, le Théâtre Sans Nom, qui produisait des spectacles à destination du jeune public. Cf. Jean-Marie Mignon, *Une histoire de l'éducation populaire*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.

interprètes et un public »¹⁹. Il est également précisé dans un document interne de la compagnie, nommé « Projet Péniche » et rédigé par Mireille Larroche et Jean-Paul Farré :

Offrir à un public défavorisé et éloigné de toutes structures culturelles un lieu d'animation proposant un spectacle pour enfants, un spectacle pour adultes, une structure ouverte avec des ateliers [...] et d'autre part de sensibiliser une population riveraine aux problèmes de la batellerie.²⁰

Si le cadrage des interventions est imprécis, le projet de la Péniche Théâtre se concentre sur la volonté de démocratiser l'art lyrique en direction de populations – et donc de publics potentiels, enfants et adultes – éloignées de ce type de création. Elle se traduit ici dans l'usage du verbe « offrir » qui suggère une offre culturelle vaste – des spectacles, des animations, des ateliers – et une politique tarifaire attractive²¹. Jean-Paul Farré et Mireille Larroche souhaitent faciliter l'accès aux pratiques artistiques de la compagnie, explicitant par là même ce que signifie, pour eux, la notion de démocratisation. Le projet de la Péniche Théâtre est d'ailleurs reconnu et soutenu par les pouvoirs publics : grâce à l'aide du Fonds d'Intervention Culturel (FIC) – un outil de financement mis en place par Jacques Duhamel en 1971 et dédié aux actions culturelles innovantes – et dans le cadre de la Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale (DATAR)²², la salle de spectacle ouvre officiellement ses portes le 8 octobre 1975.

Cet objectif de démocratisation de l'art lyrique est conservé lors de la création de la Péniche Opéra en 1982. La notion de public disparaît des statuts de l'association²³, mais elle reste présente, de manière implicite, dans le désir de « rencontre et d'échange » et la volonté de « contribuer à développer [...] le champ de la connaissance artistique et

¹⁹ Mireille Larroche, « La Péniche en 1980 », Dossier 33, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 27.

²⁰ Mireille Larroche et Jean-Paul Farré, « Projet Péniche », Dossier 371, *Ibid.*, p. 209.

²¹ Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 1, A, 1 « Des spectacles peu rentables ».

²² Cf. Archives de la Péniche Opéra [en ligne], consulté le 7 octobre 2016, disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/>

²³ « Être un centre de création, d'accueil et un lieu de rencontre et d'échange de la pensée et de la pratique de l'art musical, théâtral, chorégraphique ou lyrique ; contribuer à développer, tant en France qu'à l'étranger, le champ de la connaissance artistique et culturelle dans le cadre d'un répertoire original et de nouvelles méthodes ; organiser, participer à, ou favoriser la diffusion de cette connaissance en recourant à tous moyens appropriés, directs ou indirects, notamment publications d'articles, revues ou bulletins, animations de conférences et débats, spectacles de théâtre et tournées, productions audiovisuelles, expositions, sessions [sic] de formation, concours divers ». Mireille Larroche, « Objets de l'association », Dossier 384, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 227.

culturelle »²⁴, en exploitant notamment les capacités nomades du lieu²⁵. Ces éléments font toujours partie du discours de Mireille Larroche²⁶ aujourd'hui :

Nous partons de la réalité, nous sommes directement au cœur de la cité, en contact avec le public, dans un lieu atypique pour créer nos spectacles.²⁷

À la Péniche [Opéra], on ne fait pas un spectacle pour faire un spectacle. [...] Et c'est ce que j'aime à la Péniche, c'est la nécessité du terrain. [...] Donc on n'a jamais vraiment des spectacles établis dans la tête.²⁸

La volonté de la compagnie Péniche Opéra d'avoir un impact sur le paysage culturel se manifeste plus spécifiquement par la place donnée à la création lyrique dans le projet de la compagnie, qui lui permet de s'inscrire dans les territoires traversés et auprès de populations éloignées et défavorisées. Mireille Larroche conçoit également ses spectacles en fonction du « terrain » rencontré, en cela, elle exprime une approche différenciée des territoires et des populations, et rejoint la critique émise lors de la déclaration de Villeurbanne²⁹, à savoir la nécessité de rendre l'art accessible à tous, mais en différenciant les approches. Cette idée est soulignée par le désir d'« aller à la rencontre du public sans intermédiaire »³⁰, c'est-à-dire un contact direct entre des créateurs, des interprètes et des publics, qui ne peut avoir lieu que dans le cadre de la représentation. À la Péniche Opéra, la démocratisation du spectacle lyrique passe principalement par l'importance donnée au dialogue et à la transmission par la création artistique³¹.

Le projet de Mireille Larroche pour la Péniche Opéra fait écho aux aspirations de Maurice Fleuret à la Direction de la musique : Mireille Larroche propose une réponse originale aux contraintes sociales – l'art lyrique se cantonne à un type précis de public et est diffusé dans un réseau fermé de structures – et économiques – les coûts et moyens de production sont élevés – de la création lyrique. La notion de « politique » est placée au cœur du projet de Mireille Larroche pour la Péniche Opéra. Dans le cadre de

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cf. *Infra*. Partie I, chapitre 2, C « Une structure indépendante et pérenne ».

²⁶ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, pp. 5-13.

²⁷ Mireille Larroche, entretien mené par Clara Roupie, 7 mars 2018, *Ibid.*, p. 44.

²⁸ Mireille Larroche, 13 mai 2019, *Ibid.*, p. 145.

²⁹ « Déclaration de Villeurbanne adoptée le 25 Mai 1968 par les directeurs des théâtres populaires et des Maisons de la Culture réunis en comité permanent », 25 mai 1968, *Op. cit.*

³⁰ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 5.

³¹ C'est d'ailleurs ce qu'elle met en œuvre dès juin 1979 : la compagnie organise, dans le cadre de festivals amateurs, des ateliers ouverts aux amateurs et non-professionnels du spectacle vivant. Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 1, C, 2 « Le développement d'un réseau de diffusion des spectacles ».

notre recherche, cette notion est entendue au sens défini par Benoît Denis dans son ouvrage *Littérature et engagement*, c'est-à-dire qui « propose une certaine vision du monde et [...] donne forme et sens au réel »³² à travers la création et la rencontre avec les publics dans le cadre de la représentation³³. La désaffection d'un engagement *de* et *pour* la politique au théâtre se manifeste à la Péniche Opéra par un engagement pour la démocratisation du spectacle lyrique, qui prend corps dans la création, l'immédiateté et l'éphémère de la représentation.

2) Refuser un théâtre militant

Mireille Larroche revendique ce que nous avons appelé un projet *polistique* fort et ancré dans la cité, pour créer une relation d'échange et de dialogue avec des territoires et des publics divers par le biais de la création. Toutefois, bien que le projet de la Péniche Opéra soit un projet « politique », il ne s'agit pas d'un projet militant.

Influence fondamentale pour Mireille Larroche, l'approche d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil nous permet une comparaison entre la Péniche Opéra et la conception politique du Théâtre du Soleil³⁴. Ariane Mnouchkine réfute le lien entre la création et la figure du militant³⁵, et prône un théâtre engagé politiquement et socialement, mais elle distingue l'artiste du militant, l'œuvre artistique de l'action politique :

³² Benoît Denis, *Littérature et engagement*, *Op. cit.*, p. 10.

³³ Cf. Bernard Dort, « La Vocation politique », *art. cit.*, p. 233-235. « Ne l'oublions pas, "politique" dans son acception la plus large, désigne tout "ce qui a rapport aux affaires publiques" et par théâtre, il faut entendre non seulement l'œuvre dramatique et son contenu, mais aussi la pièce telle qu'elle est jouée devant et pour un certain public – l'œuvre et sa forme scénique. [...] C'est cette expérience commune de l'espace scénique qui fait de la salle un tout. [...] La dimension politique du théâtre prend naissance ici. »

³⁴ Le parallèle entre le Théâtre du Soleil et la Péniche Opéra est tracé, étant donné que Mireille Larroche a été fondamentalement marquée par sa rencontre avec le Théâtre du Soleil, lorsqu'elle devient assistante stagiaire à la mise en scène aux côtés d'Ariane Mnouchkine.

³⁵ Cf. Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007 : Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, Lettres et Arts, Université Lyon 2 – Lumière, 2007 [en ligne], consulté le 14 février 2017, disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00602438/document>

Que peuvent penser de nos actions les vrais militants ? Ceux qui s'occupent des Sans papiers, par exemple, quotidiennement, depuis cinq ans ? Nous, on vient nous chercher quand on a besoin de quelque chose qui brille un peu. [...] Ceux qui doivent être devant sont ceux qui assument la cause vingt-quatre heures sur vingt-quatre, pendant des années. Alors, moi, je préfère être parmi eux. Si les gens qui me connaissent et ont de l'estime pour moi voient que je suis là, et que cela les reconforte de me voir avec eux dans la manifestation, cela suffit. Je n'ai pas besoin d'être mise en avant. [...] D'ailleurs les militants expérimentés le savent. Ils ne nous en veulent pas quand nous leur disons : « Écoute, là, je ne peux pas, je répète. » Ils savent qu'ils peuvent compter sur nous, mais pas tout le temps.³⁶

Pour Ariane Mnouchkine, le militantisme est mis à distance de l'artistique : il ne s'agit pas d'une lutte active et entreprenante, mais d'une participation, d'un soutien apporté au nom de la compagnie du Théâtre du Soleil aux luttes sociales, en dehors des processus de création de l'œuvre artistique. C'est ce que décrit Bérénice Hamidi-Kim lorsqu'elle évoque les objectifs politiques du Théâtre du Soleil :

D'une part il s'agit de se mobiliser prioritairement au nom de la culture, et de la liberté d'expression, et donc en faveur des artistes. Et d'autre part, les enjeux de la lutte sont appréhendés en termes moraux et non politiques.³⁷

Dans cette séparation de la morale et de la politique, la création artistique prévaut sur le militantisme. Cette posture de refus du militantisme au profit de l'œuvre artistique est également valable à la Péniche Opéra : la création est au cœur des questionnements de la compagnie, au détriment d'un discours profondément militant³⁸. Mireille Larroche, comme Ariane Mnouchkine, distingue nettement le militantisme de l'artistique :

Le contenu artistique devait faire sens pour le public qui était présent. Les divertissements [*au sens pascalien du terme*] que nous proposons, devaient permettre au public de prendre de la distance par rapport au réel afin de mieux l'interroger. [...] Là où le combat était plus rude c'était dans la défense de notre espace de création. Là il y avait plus une forme de lutte.³⁹

Pour Mireille Larroche, le combat militant et la création sont deux objets distincts : bien qu'ils ne soient pas incompatibles sur le plan artistique, il ne s'agit pas de transformer la société en menant une lutte engagée au cœur de la création. Si Mireille Larroche

³⁶ Ariane Mnouchkine et Fabienne Pascaud, *L'Art du présent*, Paris, Éditions Plon, coll. « Entretiens », 2005, p. 99.

³⁷ Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007 : Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, *Op. cit.*, p. 350.

³⁸ Mireille Larroche, entretien mené par Thomas Niel, 20 octobre 2019, « Annexes », pp. 161- 164. Thomas Niel, suivant cette intuition, interroge directement Mireille Larroche : « L'art et le théâtre étaient une forme d'expression du réel ou c'était l'idée de pouvoir transformer la société ? Une forme de tribune, [...] une prise de parole, ou un combat, une lutte ? », *Ibid.*, p. 162.

³⁹ *Ibidem*.

revendique un lien avec l'idéologie marxiste⁴⁰, les spectacles de la Péniche Opéra n'induisent pas de lutte politique et idéologique⁴¹ : le spectacle doit être signifiant pour le spectateur dans le présent de la représentation, permettre « aux gens de prendre de la distance et de pouvoir se poser des questions », et non pas une prise de conscience d'un combat à mener dans la lutte des classes. C'est ce que Mireille Larroche entend lorsqu'elle souligne l'importance du divertissement dans ses spectacles, un divertissement « en tant que mise à distance du réel pour mieux l'interroger »⁴². La lutte est toutefois réactivée lorsqu'il s'agit de « défendre un espace propice à ce genre de pratique et à ce genre de rencontre très particulière avec le public », c'est-à-dire dans le combat engagé pour la reconnaissance de leurs pratiques⁴³ et pour la diffusion des spectacles.

Si la Péniche Opéra n'est pas un théâtre militant, la compagnie n'en reste pas moins engagée *polistiquement* – au sens grec de *polis*, pour la cité – en tant que compagnie créatrice de spectacles pour une démocratisation de l'art lyrique. L'alliage entre politique et artistique est d'ailleurs présent dans le discours de Mireille Larroche : « l'esthétique et le politique nous semblaient tellement liés. Nous étions animés par la volonté de donner du sens à notre prise de parole artistique dans la société »⁴⁴. En substituant, dans la formulation de Mireille Larroche, *le* à *la* politique, le projet de la compagnie se situe dans l'association de l'artistique au *polistique*. L'engagement de Mireille Larroche se situe au départ dans le désir de participer à la démocratisation du spectacle lyrique en créant des spectacles à destination de populations diverses. Cet engagement prend la forme d'une lutte pour la reconnaissance et le soutien des pouvoirs publics.

Dans la mise à distance d'un théâtre de *la* politique par le refus d'un théâtre militant, la compagnie développe ce qui peut être entendu comme le reflet d'une tendance à la dépolitisation de la création. Cette idée est développée par Fabrice

⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 161. Le père de Mireille Larroche était marxiste, « mais n'est jamais entré au Parti Communiste car il disait qu'il préférerait défendre le parti de l'extérieur plutôt que de l'attaquer de l'intérieur ». Mireille Larroche revendique d'ailleurs un lien très fort avec l'idéologie de ses parents.

⁴¹ Les spectacles de la compagnie dressent le constat d'un monde, certes politisé, hiérarchisé et peuplé de personnages en crise, mais ne proposent pas de solution quant à cet état du monde. Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 1, B « Représenter un monde en crise : la construction d'un modèle de spectacle ? ».

⁴² Cf. Additif par message électronique, 7 mars 2018, « Annexes », p. 54-55.

⁴³ Cf. *Infra*. Partie I, chapitre 2, C « Une structure indépendante et pérenne ».

⁴⁴ Mireille Larroche, 20 octobre 2019, *Op. cit.*, p. 162.

L'extrait⁴⁵ lorsqu'il évoque, non plus une forme d'engagement des artistes, mais des « mobilisations artistiques et civiques » :

Face à la dépolitisation de nos sociétés, les mobilisations artistiques et civiques se conjuguent de façon spécifique autour de chaque expérience afin de refuser un certain fatalisme et de construire un espace politique où l'art est interrogé dans sa capacité à reproduire du lien social et à rénover la cité.⁴⁶

L'utilisation de la notion de *re-production* de lien social est particulièrement éloquente : par la création et l'intervention sur les territoires, les artistes reforment, voire réinventent, les liens avec les populations. Cette dépolitisation des artistes n'affaiblit pas le projet *polistique* de Mireille Larroche qui prend corps dans la création, par le biais de l'intervention et de la mobilisation artistique et civique : « notre volonté, c'est d'être au cœur de la cité et d'avoir la possibilité de jouer nos spectacles »⁴⁷. Mireille Larroche cherche à inscrire les pratiques artistiques alternatives de la compagnie dans la cité, au plus près des populations et s'assurer de l'utilité de la compagnie à la société, tout en refusant une forme d'instrumentalisation sociale et politique de son statut d'artiste⁴⁸. De ce projet *polistique* fort découle également un projet artistique précis : à la Péniche Opéra, l'accent est mis sur la création de spectacles, plus que sur la valorisation d'une « position arrêtée »⁴⁹.

B. Un projet artistique : créer de nouvelles approches de l'art lyrique

Les problématiques artistiques des années 1960-1970 se retrouvent au cœur des nombreuses petites troupes et compagnies indépendantes qui voient le jour⁵⁰ dans les années 1970 et 1980. Toujours dans l'optique de réinventer le spectacle vivant, les jeunes compagnies se prêtent à l'expérimentation pour nouer contact avec de nouveaux

⁴⁵ Fabrice Lextrait est administrateur de la Friche de la Belle de Mai à Marseille depuis 1990.

⁴⁶ Fabrice Lextrait, *Friches, fabriques, lieux, expériences... : Une nouvelle époque de l'action culturelle*, *Op. cit.*, p. 5.

⁴⁷ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 52.

⁴⁸ Cf. *Infra*. Partie II, « S'adapter pour survivre : le projet de la Péniche Opéra à l'épreuve des réalités ».

⁴⁹ David Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, *Op. cit.*, p. 116.

⁵⁰ Selon le site Internet du Journal Officiel des associations, les compagnies régies par la loi 1901 créées entre le 1^{er} janvier 1970 et le 1^{er} janvier 1990 en France sont au nombre de 3 876. Cf. Le Journal Officiel [en ligne], consulté le 13 janvier 2020, disponible sur : <https://www.journal-officiel.gouv.fr/associations/recherche/resultats/?size=50&page=115>

publics, englobant de nouvelles pratiques de l'art qui tendent à la diversification et la pluridisciplinarité : alors les danseurs se sont mis à parler ou les acteurs à danser, les chanteurs à jouer ou les acteurs à chanter⁵¹.

À la tête de la compagnie Péniche Opéra, Mireille Larroche conçoit un projet artistique qui reprend cette volonté pluridisciplinaire⁵². En cela, le projet artistique de la compagnie est dans la continuité des expérimentations du théâtre musical : en associant les artistes – librettistes, compositeurs, metteur en scène – et les arts – le théâtre et la musique –, il s'agit de créer des approches artistiques originales.

1) De la Péniche Théâtre à la Péniche Opéra

Si la formation à la mise en scène de Mireille Larroche est essentiellement théâtrale – au sein de ces compagnies successives, le Théâtre Sans Nom de 1971 à 1975, puis la Péniche Théâtre de 1975 à 1982 –, l'opéra et le théâtre lyrique et musical sont au cœur de ses mises en scène à la Péniche Opéra. Le projet artistique de la Péniche Opéra débute par un changement de domaine artistique : que dire de ce passage du théâtre à l'opéra, de la Péniche Théâtre à la Péniche Opéra ? La musique est-elle présente dès l'origine ? Ou bien Mireille Larroche fait-elle preuve d'opportunisme en suivant le mouvement de la fin des années 1970 pour opérer son passage à l'opéra ?

La Péniche Théâtre se concentre particulièrement sur la production de spectacles de théâtre contemporain, bien qu'ils portent en eux, dès le début, les germes de l'art lyrique. En dehors d'*En attendant Godot* (1975) de Samuel Beckett et *Le Petit Mahagonny* (1977-1978) de Bertolt Brecht, les spectacles que propose la Péniche Théâtre de 1975 à 1981 sont exclusivement des créations⁵³. Déjà, la musique a une

⁵¹ Par exemple, le Théâtre du Soleil, fondé en 1964 par Ariane Mnouchkine, remet en question les processus de création de ses spectacles : les artistes reprennent et partagent les idéaux du théâtre populaire et une conception politique du théâtre [1789 (1970) et 1793 (1972)]. Inspirés à la fois par les travaux de Stanislavski, Meyerhold, l'École Jacques Lecoq, des masques et des clowns, les membres du Théâtre du Soleil mettent en place le principe du *work in progress* et réhabilitent l'improvisation, basée à la fois sur une réflexion du rôle de l'artiste dans la société et sur la recherche d'un sujet susceptible d'intéresser un public populaire. Cf. David Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000, Op. cit.*, p. 51.

⁵² La pluridisciplinarité issue de l'hybridité entre le théâtre et la musique est d'ores et déjà présente, voire renouvelée, à l'époque baroque avec le développement des genres de l'opéra-comique, de l'opéra *buffa* et de l'opérette. Ici, nous soulignons que la compagnie Péniche Opéra s'inscrit dans une forme d'actualisation des croisements entre les disciplines.

⁵³ *L'Épouvantail* (1974) de Guy Froissy, *Un Farré peut en cacher un autre* sous la forme d'un seul-en-scène de l'acteur et musicien Jean-Paul Farré pour la saison 1975-1976, *Le Retour de Pinter* pour la

place importante dans les spectacles⁵⁴ et la pratique musicale de Jean-Paul Farré permet l'intégration aux saisons de petites formes musicales⁵⁵. L'alliage entre le théâtre et la musique est depuis toujours présent dans les productions de la compagnie et la Péniche Théâtre produit dès ses débuts, ce que Mireille Larroche appelle rétrospectivement du « théâtre musical vu par des gens de théâtre »⁵⁶.

La création est fondamentale pour Mireille Larroche et Jean-Paul Farré lorsqu'ils créent la Péniche Théâtre et qu'ils souhaitent trouver leur propre champ d'investigation et de création. Cependant, l'arrivée sur la scène théâtrale de grands metteurs en scène et dramaturges français tels que Patrice Chéreau décourage les membres de la Péniche Théâtre de créer pour le théâtre⁵⁷ : pour Mireille Larroche, l'horizon théâtral est obstrué, le milieu théâtral ne lui permet pas de se démarquer des institutions. Ce constat conduit Mireille Larroche vers le théâtre musical qui, ainsi que nous l'avons vu précédemment, créer des occasions de création et de rencontre avec des auteurs, des compositeurs contemporains et des interprètes porteurs d'un discours nouveau :

La volonté de monter des auteurs contemporains associée à ce désir de musique, nous a amené naturellement à aller voir du côté du « théâtre musical » à Avignon, où il y avait des compositeurs complètement « allumés » ! C'était un chantier passionnant. [...] La transition du théâtre à l'opéra n'était pas volontaire. On s'est juste demandé où se passaient les aventures les plus intéressantes à explorer à l'époque. C'était au théâtre musical que ça se passait. Au théâtre musical à Avignon. On y est allé.⁵⁸

De ces rencontres naissent de nouvelles idées, de nouveaux projets dans la continuité du projet de la Péniche Théâtre : créer du spectacle vivant et aller à la rencontre de publics divers. Le spectacle *Utopopolis*, composé par Claude Prey⁵⁹, créé en 1980 et représenté

saison 1977-1978, *Naïves Hirondelles* à partir de textes de Roland Dubillard en 1978-1979, et *Instantanés* puis *Utopopolis* en 1980.

⁵⁴ *En attendant Godot* est mis en scène par Mireille Larroche en 1975 et fait intervenir des musiciens directement sur le plateau. *Le Petit Mahagonny* est une œuvre écrite par Bertolt Brecht et la présence de la musique est ancrée dans l'écriture ; elle est composée par Kurt Weill.

⁵⁵ La présence de Jean-Paul Farré permet d'intégrer des formes lyriques et musicales dans la programmation de la Péniche Théâtre : entre autres, *Concert burlesque* et *Jean-Paul Farré chante* pour la saison 1976-1977.

⁵⁶ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 6.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Claude Prey est l'un des représentants du théâtre musical avignonnais. Ses créations sont programmées au festival d'Avignon dès 1969 : *On veut la lumière ?... Allons-y !* (1969), *Fêtes de la faim* (1969), *Les Liaisons dangereuses* (1974) et *La Grand-mère française* (1976). *Utopopolis* est créé le 11 avril 1980 à la Péniche Opéra. Cf. Marie-Noël Rio et Michel Rostain, *Aujourd'hui l'opéra*, *Op. cit.*, pp. 70-76.

dans le cadre du festival d'Avignon, confirme « cette envie de musique »⁶⁰ : présenté comme un mélange d'utopies et de *polis*⁶¹, le spectacle cristallise ce que deviendra la Péniche Opéra, un ensemble d'utopies artistique et *polistique* au cœur de la cité⁶². *Utopopolis* donne également son nom à la nouvelle compagnie de Mireille Larroche qui durera jusqu'en 2015 et signe, par là même, la fin de la Péniche Théâtre⁶³.

Il ne s'agit évidemment pas d'une rupture totale avec le théâtre mais d'un basculement, d'un ajustement. Le théâtre reste d'ailleurs au cœur de la pratique de la Péniche Opéra. Il reste une source d'inspiration majeure pour les projets et créations de la compagnie : les équipes artistiques se saisissent de nombreuses fois de matériaux très divers issus principalement de l'art lyrique, mais également du théâtre et de la littérature⁶⁴. La pratique théâtrale conserve également un statut primordial dans les productions de la compagnie : la conception des spectacles, et notamment la mise en scène, dirigée par Mireille Larroche, laisse une place importante au théâtre : à la Péniche Opéra l'interprétation est théâtrale et c'est d'ailleurs ce qui participe à l'originalité de ses pratiques artistiques⁶⁵.

Mireille Larroche fonde en 1982 la Compagnie d'Expression Musicale et d'Opéra Vivant dite Péniche Opéra avec Ivan Matiakh, Pierre Danais et Béatrice Cramoix. La compagnie s'installe à bord de la Péniche Théâtre. Le tournant lyrique de la compagnie découle d'un désir musical, mais également du développement d'un terrain propice à

⁶⁰ Mireille Larroche, « *Utopopolis* ou la naissance d'une Péniche Opéra. Le théâtre musical des années 80 », La Péniche Adélaïde, 1^{er} octobre 2015 [en ligne], consulté le 12 octobre 2016, disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/mireille-larroche/la-peniche-opera/utopopolis/utopopolis-point-de-vue/>

⁶¹ Le spectacle est présenté, dans les documents de communication de la compagnie : « Utopopolis est le nom d'une péniche / [...] « Utopopolis », c'est « la ville de Nulle-part ». / Théâtre ambulant, elle promène de ville en ville (polis) / un lieu imaginaire (utopia). / On y joue une pièce qui parle de la vie de la cité (polis) / et des rêves de ses citoyens (Utopie). / C'est une pièce « policière » sur un drame de la drogue (utopie) / Elle commence par un « non-lieu » (u-topos) ». Mireille Larroche, « *Utopopolis* ou la naissance d'une Péniche Opéra. Le théâtre musical des années 80 », *Op. cit.*

⁶² Pour Mireille Larroche, ce spectacle a eu un impact fondamental sa compagnie et sur les lignes de réflexion qu'elle a empruntées : « on ne pouvait rêver spectacle plus fondateur [...]. Notre histoire aura bien été celle de toutes les utopies inscrites au cœur de la cité ». *Ibidem.*

⁶³ Mireille Larroche l'inscrit dans la note d'intention du spectacle : « et si nous montions un opéra à la Péniche ? La péniche Opéra ! ». Mireille Larroche, note d'intention du spectacle *Utopopolis*, Dossier spectacle *Utopopolis*, 1981, archives de la Péniche Théâtre [en ligne], *Ibidem.*

⁶⁴ Par exemple, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *La Belle lurette* d'Henri Calet ou encore *Ubu Roi* d'Alfred Jarry.

⁶⁵ Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 3, C « L'émergence d'une approche unique de la mise en scène lyrique ».

l'expérimentation lyrique⁶⁶. Mireille Larroche souhaite prendre une part active dans cette expérimentation et décide de faire de la Péniche Opéra un laboratoire de recherche.

2) Élargir les pratiques et les approches artistiques

Avec petites et grandes formes, créations ou reprises d'œuvres lyriques, concerts et conférences, l'équipe de la Péniche Opéra diversifie les approches artistiques et développe ce que Mireille Larroche appelle un « laboratoire animé du désir de recherche »⁶⁷ lyrique. Une diversification qui se cristallise dans les apports multiples des membres de la première heure, chacun fournissant un terrain d'investigation différent : la musique ancienne pour Béatrice Cramoix, le répertoire du XIX^e et du XX^e siècle par Ivan Matiakh, la création musicale contemporaine pour Pierre Danais et le théâtre par Mireille Larroche. La naissance d'un second lieu de création en 1988, la Péniche Adélaïde, amarrée, elle aussi, au quai de la Loire à Paris, élargit un peu plus les possibilités de la compagnie Péniche Opéra. Mireille Larroche construit un projet artistique sur une production diversifiée au sein des deux péniches, devenus lieux de création et de diffusion de spectacles à quai ou en tournée, mais également d'accueils et de formation⁶⁸.

a) Le laboratoire de recherche lyrique et musicale

Mireille Larroche positionne très tôt la compagnie en centre de création, de rencontre et d'échange, de réflexion et de pratique autour de l'art musical et théâtral. Cela prend principalement deux formes à la Péniche Opéra : la création et la reprise d'œuvres lyriques, dont découlent d'autres approches complémentaires. Tout comme lors des expérimentations avignonnaises, il s'agit d'associer les artistes dans la création.

Ainsi, Mireille Larroche passe régulièrement commande à des compositeurs contemporains dès 1982, totalisant un travail avec quatre-vingt-dix-neuf compositeurs⁶⁹. Elle en réunit plusieurs sur un même projet et invite des journalistes, dessinateurs,

⁶⁶ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 1 « Un contexte favorable à l'émergence de la Péniche Opéra ».

⁶⁷ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 51.

⁶⁸ La compagnie Péniche Opéra est alors « reconnue d'utilité publique ». Anne Rey, « Mireille Larroche, marginale non marginalisée. Un metteur en scène qui parie sur le risque », *Le Monde*, 25 janvier 1995, p. 26.

⁶⁹ Cf. Annexe 4, « Annexes », p. 264. À partir des éléments retrouvés dans les archives de la compagnie, Mireille Larroche passe environ trente-deux commandes en trente-cinq années d'activités, soit environ une commande par an.

romanciers ou cinéastes, pour réconcilier la musique *savante* contemporaine avec le quotidien⁷⁰. Elle souhaite également développer le champ de la création musicale contemporaine à travers la formation de ses membres, artistes et interprètes. Ensemble, ils aspirent à travailler sur de nouvelles méthodes et techniques d'interprétation vocale et de création consacrées à la recherche commune autour d'ouvrages précis afin d'ouvrir à un dialogue entre les interprètes, les compositeurs et les metteurs en scène. De ces moments de formation se tissent des relations entre les artistes, dont résultent des spectacles plus légers – artistiquement et techniquement – que les productions de la compagnie, de façon à permettre à de jeunes compositeurs de réaliser leurs premiers essais dans le domaine lyrique, à de jeunes interprètes de faire leurs premiers pas sur les planches et aux metteurs en scène de tenter de nouvelles expériences de dramaturgie. Selon Mireille Larroche, ces spectacles « seraient à l'opéra ce que le croquis est à la peinture, le polaroid à la photo : des "essais" constituant des étapes nécessaires à la recherche »⁷¹. Il s'agit des spectacles « Coups de cœur » de la Péniche Opéra, de petites formes musicales mises en scène sur la Péniche Adélaïde et généralement dirigées et mises en scène par l'un des artistes de la compagnie⁷².

En dehors de la création lyrique, la compagnie se donne également pour mission de contribuer à faire connaître, tant en France qu'à l'étranger, un répertoire délaissé des maisons d'opéra et la mise en place de nouveaux savoir-faire dans le domaine de l'art lyrique. Béatrice Cramoix et Ivan Matiakh se spécialisent dans l'interprétation et la technique vocale, propres à la musique ancienne. Ils ont, tous deux, une connaissance du répertoire lyrique et mettent leur savoir au profit des spectacles. Comme le précise Mireille Larroche dès 1980 :

⁷⁰ *Instantanés* (1981) marque, de la même manière qu'*Utopopolis*, les prémises artistiques de la compagnie. Ce spectacle réunit neuf compositeurs différents – Françoise Barrière, Pascal Dusapin, Détélef Kieffer, Félix Ibarrondo, Graciane Finzi, Yves Prin, François-Bernard Mache, Nicolas Frize et Katori Makino – autour d'articles de journaux de l'époque ; chaque compositeur traite un article pour créer ensemble une œuvre de théâtre musical, un journal musical. Ce type d'expérience sera réitéré dès 1982 avec *Actualité* dont la structure est similaire, le contenu est renouvelé par de nouveaux articles.

⁷¹ Mireille Larroche, « La Péniche Opéra en 1980 », rapport d'activités de la compagnie, Dossier 371, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 209.

⁷² En outre, l'équipe de la compagnie élargit cette formation à des formes plus larges, passant du « mini opéra » à des œuvres plus importantes afin que tous les éléments constitutifs du spectacle lyrique – le chœur, l'orchestre, les décors, la scénographie, etc. – puissent s'épanouir.

La musique ancienne [...] peut apporter, en particulier par les rapports qu'elle entretenait avec la dramaturgie et l'interprétation, un éclairage et un enseignement souvent très intéressant pour les ouvrages contemporains.⁷³

Si ce travail du répertoire ancien permet une lecture originale des œuvres contemporaines, il est également l'occasion d'un « retour aux sources »⁷⁴, qui prend la forme de recherches sur le répertoire lyrique en revenant notamment aux formes musicales anciennes, telles les madrigaux du XVII^e siècle – qui donneront le spectacle *Comédies madrigalesques* (1995) – ou les œuvres mineures de grands compositeurs – *Von Heute auf Morgen*⁷⁵ d'Arnold Schoenberg ou *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*⁷⁶ de Dmitri Chostakovitch.

La compagnie s'attache à la reprise d'œuvres en mélangeant les époques, les styles et les genres musicaux pour mieux les interroger. Elle convoque les travaux de cent-vingt-deux compositeurs « anciens » et « nouveaux », de toutes nationalités et de tous genres musicaux confondus, dont les œuvres parfois remontent jusqu'au début du XVI^e siècle⁷⁷.

Mireille Larroche conçoit le projet artistique de la compagnie comme un laboratoire de recherche lyrique : elle souhaite travailler en dehors des circuits lyriques nationaux au plus près des publics, et se penche sur la création lyrique contemporaine et les œuvres anciennes, nourries par des recherches et l'apport des artistes membres de la

⁷³ Mireille Larroche, « La Péniche Opéra en 1980 », rapport d'activités de la compagnie, Dossier 371, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 209.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Von Heute auf Morgen*, composé par Arnold Schoenberg sur un livret de Gertrud Schoenberg dit Max Blonda entre 1928 et 1929 est créé le 1^{er} février 1930 à Francfort sous la direction de William Steinberg ; la création française a lieu en 1967 au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de Léon Barzin. L'œuvre est recréée le 27 janvier 1994 à la Péniche Opéra sous la direction de Paul Méfano.

⁷⁶ *Tchériomouchki* (1958) de Dmitri Chostakovitch sur un livret de Vladimir Mass et Mikhaïl Chervinsky, est créé le 24 janvier 1959 au Théâtre de l'Opérette Mayakovsky à Moscou sous la direction de Grigori Stolyarov. L'œuvre est recréée par la Péniche Opéra sous l'appellation *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* le 24 mars 2006 à l'Opéra de Toulon sous la direction de Lionel Peintre.

⁷⁷ Cf. Annexes 5a et 5b, « Annexes », pp. 265-266.

compagnie⁷⁸. Ces recherches lyriques « multidirectionnelles » constituent un répertoire original propre à la compagnie et élargissent son horizon de création⁷⁹.

b) La multiplicité des genres lyriques abordés

La visée multidirectionnelle du projet artistique de la compagnie passe par des approches diversifiées des genres lyriques. La future Péniche Opéra fait notamment partie des compagnies programmées dans le cadre des expérimentations du théâtre musical à Avignon (*Utopopolis* est programmé en 1980 et *Instantanés* en 1981)⁸⁰, et rendra également hommage tout au long de son activité aux œuvres connues et méconnues des répertoires renaissant, baroque, classique, romantique, moderne et contemporain⁸¹.

Mireille Larroche se détache d'une vision traditionnelle de la création lyrique dans l'optique de rendre accessible le spectacle lyrique à tous : le choix des œuvres produites par la compagnie est en lien avec son projet *polistique* et dirigé par la volonté de désacraliser le genre lyrique, dans une optique de démocratisation de l'art. Mireille Larroche ne se limite pas à un genre ou une forme en particulier, mais aborde « toutes les formes de musique d'aujourd'hui »⁸², aussi diverses soient elles : l'opéra, qui représente l'alliage entre le théâtre et la musique par excellence, mais également des formes plus réduites, marginales – entre autres, l'opéra-comique, l'opérette, l'opéra bouffe, le cabaret, le théâtre musical, le concert, le salon, la comédie musicale, la

⁷⁸ Dès 1981, à l'occasion de la création d'*Utopopolis*, Mireille Larroche fixe dès 1981 les principes qui dirigeront la Péniche Opéra : « Tenter certaines expériences de créations lyriques, hors des "sanctuaires musicaux", s'adressant à un nouveau public, avec un nouveau répertoire et de nouvelles méthodes de travail ». Mireille Larroche, Dossier spectacle *Utopopolis*, 1981, archives de la Péniche Théâtre [en ligne], consulté le 12 avril 2017, disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/portfolio/utopopolis/>

⁷⁹ Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 1, C, 2 « Le développement d'un réseau de diffusion des spectacles ». Notamment par le choix des œuvres à monter, la redécouverte d'œuvres lyriques et musicales peu mises en scène (*Les Aventures du roi Pausole* d'Arthur Honegger, *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* de Dmitri Chostakovitch et *Von Heute auf Morgen* d'Arnold Schoenberg), et la volonté de rendre ces œuvres accessibles au plus grand nombre (*Wozzeck* d'Alban Berg, créé en 2013 et monté exclusivement en dehors de Paris, dans les maisons d'opéra d'Avignon, de Reims, de Limoges et de Rouen).

⁸⁰ Le festival d'Avignon programme *Utopopolis* pour l'édition de 1980 sous l'appellation « théâtre musical », puis *Instantanés* en 1981. Si le théâtre musical au festival d'Avignon est en déclin dès la fin des années 1970, la Péniche Théâtre, future Péniche Opéra, a cependant participé à son rayonnement.

⁸¹ Daniel Durney considère la compagnie Péniche Opéra comme l'héritière des pratiques du théâtre musical avignonnais. Si la création lyrique est l'un des principaux objectifs de la Péniche Opéra, « Mireille Larroche se tourne aussi vers les genres du passé, notamment avec ceux, marginaux, qui ont coexisté avec l'opéra ». Daniel Durney, « Le Théâtre musical français », art. cit., p. 103.

⁸² Pierre Danais, « La Péniche Opéra pour *Le Rouge et le noir* », Dossier 386, Cécile Auzolle, Sylvain Labrousse et Clara Roupie, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 230.

cantate, la cantate burlesque, la comédie madrigalesque, etc. – pour interroger la relation entre le théâtre et la musique, et les différentes hybridations possibles entre les arts⁸³. Il convient, sinon de définir précisément chacune des formes, d'en donner quelques caractéristiques. Les treize spectacles étudiés dans le cadre de notre recherche relèvent de plusieurs genres lyriques : l'opéra, l'opérette, l'opéra bouffe⁸⁴, la comédie musicale et une forme composite, propre à la compagnie⁸⁵.

L'opéra s'inscrit dans une longue tradition dont la définition varie et se décline selon les pays et les époques. Une œuvre « opératique » est une œuvre dramatique porteuse d'une histoire, d'un drame mis en musique sous la forme d'un livret dont les paroles, exclusivement chantées par des interprètes, sont accompagnées par un orchestre, parfois de chambre, parfois symphonique⁸⁶. Cette définition, bien que succincte, est associée aux spectacles *Utopopolis* (1980), *Le Rouge et le noir* (1989), *Outsider* (2008), *Wozzeck* (2013) et *Chantier Woyzeck* (2014), qu'ils soient issus d'adaptations d'œuvres littéraires, d'œuvres du répertoire ou bien des créations originales. Ils présentent cependant, chacun dans leur contexte, des spécificités lyriques. Par exemple, *Wozzeck*, œuvre majeure du XX^e siècle, présente une structure dramatique classique pour un opéra romantique, mais la structure musicale est en rupture avec le système compositionnel de l'époque⁸⁷. C'est justement cette rupture avec le système compositionnel qui pousse la compagnie à produire ce spectacle. Le principe est le même pour *Utopopolis*, *Le Rouge et le noir*, *Outsider*, et *Chantier Woyzeck* : les spectacles sont le résultat de réflexions sur la relation texte-musique et le respect ou le

⁸³ L'hybridité est un élément constitutif du travail des équipes artistiques de la compagnie qui se retrouve, à la manière d'une transmission génétique, dans les spectacles. Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 2, C « L'hybridité artistique ».

⁸⁴ Cf. Glossaire du vocabulaire musical, p. 298-302.

⁸⁵ Cf. Annexe 3a, « Annexes », p. 259.

⁸⁶ Les formations instrumentales se répartissent en trois catégories : la musique de chambre, formée d'un à dix instrumentistes ; l'orchestre de chambre, de onze à trente instrumentistes et l'orchestre symphonique, à partir de trente instrumentistes. Le genre opéra préférera l'orchestre de chambre ou l'orchestre symphonique. Cf. Michel Philippon, « ORCHESTRE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 octobre 2020, disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/orchestre/>

⁸⁷ *Wozzeck* écrit et composé par Alban Berg (1885-1935) entre 1912 et 1922, et créé le 14 décembre 1925 au Staatsoper de Berlin sous la direction d'Érich Kleiber, est recréée à l'Opéra d'Avignon le 27 janvier 2013 sous la direction de Pierre Roullier. Cette œuvre porte en elle les évolutions de l'art lyrique de son époque (la remise en question du système tonal, initiée par Arnold Schoenberg et les compositeurs de l'école de Vienne, pour un système de composition plus léger, le langage sériel, associé au *Sprechgesang* et à la *Klangfarbenmelodie*) : sa structure dramatique correspond aux codifications traditionnelles de l'opéra romantique en trois actes, mais la structure musicale de l'œuvre démontre un alliage entre *musique savante* (symphonie, sonate ou fugue), *musique pure* (pavane, gavotte, sonate ou passacaille) et musique populaire (valse ou marche militaire). Cf. Glossaire du vocabulaire musical, p. 302 ; Piotr Kaminski, *Mille et un opéras*, Éditions Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 2003.

détournement des codes lyriques. Les spectacles *Utopopolis* et *Le Rouge et le noir*⁸⁸, deux œuvres composées par Claude Prey, présentent un traitement non-conventionnel du texte, une (dé)construction sémantique – les personnages et la situation dramatique sont dilués, ce qui rend impossible de définir une spatialité précise⁸⁹ –, et la musique – jouée et chantée – tantôt accompagne le texte, tantôt s’autonomise. Le compositeur Alexandros Markéas travaille pour *Outsider*⁹⁰ sur les modifications de perception musicale au contact de différents domaines artistiques : la danse, le théâtre et l’installation vidéo. Enfin, Aurélien Dumont se détache de l’œuvre d’Alban Berg dans *Chantier Woyzeck*⁹¹ pour s’inspirer de la pièce de théâtre inachevée de Georg Büchner : il compose à partir de moyens musicaux divers et s’applique à un traitement musical non conventionnel du livret⁹².

Les autres genres lyriques abordés dans les spectacles de la Péniche Opéra sont également codifiés. L’opéra bouffe désigne *Von Heute auf Morgen* (1994) et *Ubu, opéra*⁹³ (2002) ; l’opérette renvoie aux *Aventures du roi Pausole*⁹⁴ (2004) et à *La Belle lurette*⁹⁵ (2000) ; et l’œuvre de Dmitri Chostakovitch, *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*, est à la frontière entre l’opérette et la comédie musicale⁹⁶ : désignée comme opérette ou comédie par le compositeur, elle obtient le sous-titre de « comédie musicale » lorsqu’elle est reprise par la Péniche Opéra en 2006. La compagnie, lorsqu’elle choisit de produire ces œuvres tantôt s’approprie les codes, tantôt les détourne, pour servir son objectif de démocratisation du spectacle lyrique.

⁸⁸ *Le Rouge et le noir*, écrit et composé par Claude Prey en 1989, est créé le 20 juillet 1989 au Festival International d’Art Lyrique d’Aix-en-Provence sous la direction de Philippe Nahon.

⁸⁹ Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 1, B, 2 « Des personnages en crise » ; Partie III, chapitre 2, A, 2 « Transformer le matériau original : la transposition et la réécriture dans *Le Rouge et le noir*, *La Belle lurette*, *Ubu, opéra* et *Chantier Woyzeck* ».

⁹⁰ *Outsider*, composé par Alexandros Markéas sur un livret de May Bouhada en 2007, est créé le 2 avril 2008 à la Péniche Opéra sous la direction de Pierre Roullier.

⁹¹ *Chantier Woyzeck*, composé par Aurélien Dumont sur un livret de Dorian Astor en 2012, est créé le 16 mai 2014 au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine sous la direction de Pierre Roullier.

⁹² Cf. *Infra*. Partie III, « Autonomie, liberté et contrainte dans la création : la dramaturgie adaptative de la Péniche Opéra ».

⁹³ *Ubu, opéra* (2001) de Vincent Bouchot est créé le 7 mai 2002 à l’Opéra-Comique sous la direction de Laurent Cuniot.

⁹⁴ *Les Aventures du roi Pausole* (1929-1930) d’Arthur Honegger sur un livret d’Albert Willemetz est créé le 12 décembre 1930 au Théâtre des Bouffes-Parisiens. L’œuvre est recréée par la Péniche Opéra à l’Opéra-Comique le 23 janvier 2004 sous la direction de Sébastien Rouland, assisté de Christophe Grapperon.

⁹⁵ *La Belle lurette* (1999) de Vincent Bouchot est créé le 17 janvier 2000 à la Péniche Opéra sous la direction de Claude Lavoix.

⁹⁶ Cf. Glossaire du vocabulaire musical, p. 295.

Enfin, ce que nous appelons *forme composite* est spécifique aux productions de la Péniche Opéra et cristallise la volonté de jouer avec les codes des genres lyriques, voire de s'en libérer. Elle s'applique aux spectacles *Actualité*⁹⁷ (1982), *Shoot Again*⁹⁸ (1986) et *Le Jardin des délices*⁹⁹ (1999). Ce « genre » lyrique se manifeste par le recours au montage¹⁰⁰ entre les œuvres : il s'agit d'œuvres, elles-mêmes originales et bien structurées, mais incorporant des extraits ou des citations d'autres œuvres lyriques composées par d'autres compositeurs.

Si, dans un premier temps, la compagnie aborde la création lyrique contemporaine et notamment le théâtre musical, elle se tourne dès 1982¹⁰¹ vers les compositeurs anciens dans une optique de recherche et de croisement entre l'ancien et le contemporain, et s'approche tantôt de l'opéra, tantôt de l'opérette ou des formes musicales anciennes ou marginales. Ce double pôle d'intérêt, à la croisée des courants et des genres lyriques, à la fois pour la musique contemporaine et la musique ancienne, devient le fondement du projet artistique de la compagnie.

Mireille Larroche se donne pour principal objectif artistique d'interroger l'hybridité¹⁰² qui résulte de l'association de la musique au théâtre, sous toutes ses formes. Cette démarche, inspirée des expérimentations avignonnaises de théâtre musical, conduit la compagnie, dès sa création, à aborder des genres lyriques divers et élargir ses pratiques et ses approches artistiques. Finalement, c'est une tendance au décloisonnement qui se dessine, en se saisissant des codes et/ou en s'en libérant pour fonder une pratique de l'art lyrique propre à la compagnie.

⁹⁷ *Actualité*, composé à plusieurs mains par des compositeurs contemporains sur un livret de Bernard Brocca, Mireille Larroche et Jean-Pierre Lemesle, est créé le 8 juin 1982 à la Péniche Opéra sous la direction de Jacques Pernoo, Michel Swierczewski et Dominique My.

⁹⁸ *Shoot Again* de Jean-Charles François, Tomas Gubitsch, David Jisse et Michel Musseau sur un livret de Jean-Pierre Lemesle en 1985, est créé le 13 novembre 1986 à la Péniche Opéra sous la direction de Dominique My.

⁹⁹ *Le Jardin des délices*, un assemblage d'œuvres diverses de la Renaissance sur un livret de Philippe Beaussant en 1998, est créé le 25 août 1999 au Festival de Sablé sous la direction de Denis Raisin-Dadre.

¹⁰⁰ Nous définissons le terme montage comme un assemblage textuel et musical d'éléments hétérogènes dans un même spectacle. L'art du montage à la Péniche Opéra englobe des pratiques particulières, telles que la citation et le *patchwork*. Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 2 « Les outils de la dramaturgie adaptative : vers une forme de liberté artistique ».

¹⁰¹ En 1982, et sur la proposition de Pierre Danais, la compagnie programme *Histoire du soldat* d'Igor Stravinsky et *Trois soirées Erik Satie*, qui réunit plusieurs compositions d'Erik Satie.

¹⁰² Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 2, C « L'hybridité artistique ».

Mireille Larroche ouvre la compagnie à l'expérimentation du théâtre musical, puis aux pratiques lyriques au sens large, de l'opéra au théâtre musical, de l'opérette aux airs de cours du XVII^e siècle, des madrigaux à la comédie musicale. Cette diversité s'explique peut-être dans la continuité du développement du théâtre musical dans les années 1970-1980 et par la volonté de retrouver une liberté dans la création en se défaisant des codes lyriques traditionnels. La création lyrique contemporaine et la reprise d'œuvres deviennent la pierre angulaire des pratiques artistiques de la Péniche Opéra. Le projet artistique de la compagnie s'inscrit dans une perspective d'appropriation et de réinvention de l'art lyrique : il appelle une approche dramaturgique particulière qui interroge les modalités et le lieu de la création¹⁰³.

C. Une structure indépendante et pérenne

En cohérence avec ses projets *polistique* et artistique, Mireille Larroche établit sa compagnie d'art lyrique et théâtral dans un lieu qui, bien qu'itinérant, doit être un outil pérenne de production et de création. Elle conserve le lieu péniche comme moyen itinérant et l'adjonction de la Péniche Adélaïde en 1988 confirme d'ailleurs cette volonté itinérante. Plus largement, l'organisation de la compagnie – le choix du lieu, son statut juridique, ses moyens de financements et ses mécanismes de prise de décision – reflète la recherche d'une reconnaissance institutionnelle, et, de manière paradoxale, une volonté d'émancipation de Mireille Larroche à l'égard des institutions.

1) Le choix d'un lieu itinérant

De la même manière que le Théâtre du Soleil à la Cartoucherie ou l'ATEM de Georges Aperghis à Bagnolet avant elle, la future Péniche Opéra s'implante dans une structure atypique par nécessité¹⁰⁴ et par choix. Pour Mireille Larroche, le choix du lieu d'implantation de la compagnie est directement lié à son projet *polistique* et artistique :

¹⁰³ Cf. *Infra*. Partie III « Autonomie, liberté et contrainte dans la création artistique : la dramaturgie adaptative à la Péniche Opéra ».

¹⁰⁴ Si la question se pose : pourquoi une péniche ? Mireille Larroche répond de manière pragmatique : « on souhaitait un lieu itinérant et la péniche s'est rapidement révélé le moyen le plus économique ». Il s'agit d'un objet économique qui dispense la compagnie de toute dépense pour la location de salles de répétitions, la libérant d'un coût financier. Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 5.

L'idée est née un jour, où nous nous baladions avec Jean-Paul [Farré]. En traversant la Passerelle des arts nous avons vu passer une péniche. [...] Nous nous sommes dit que ça pourrait faire un théâtre, que ça nous permettrait de faire aboutir notre projet. Nous ne pouvions pas concevoir de ne pas être installés à Paris, [...] c'est la ville centrale. Toute l'élite culturelle s'y retrouve [...]. La Péniche Théâtre n'a jamais voulu les éviter. L'ébullition du public parisien était importante pour nous, et en même temps il était inconcevable pour nous de ne pas tourner. [...] Nous voulions trouver notre propre outil.¹⁰⁵

La péniche, en tant que lieu itinérant, offre l'opportunité de construire un espace de création dans un lieu indépendant des lieux de représentation traditionnels, tout en conservant la possibilité de se déplacer. Il existe toutefois une ambivalence dans le discours de Mireille Larroche, qui souhaite à la fois être proche de l'élite parisienne et diffuser le spectacle lyrique auprès de populations diverses. Mireille Larroche voit dans cet espace mouvant la possibilité d'être indépendante : pour rester maître de ses créations et de leur diffusion, elle a besoin d'un lieu qui lui soit propre, sans dépendre du bon vouloir des institutions et des structures lyriques. La péniche est un lieu à part dans le paysage culturel français¹⁰⁶.

Le souhait d'itinérance entre en cohérence avec le projet de Mireille Larroche. Dès le début, la Péniche Opéra manifeste sa « flexibilité, sa faculté d'adaptation et de réaction, son génie à rebondir »¹⁰⁷ : l'objet péniche donne une liberté de mouvement et permet la « rencontre de nouveaux publics »¹⁰⁸ ; il permet à Mireille Larroche de s'inscrire dans les objectifs revendiqués et d'être soutenue par les politiques culturelles¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Mireille Larroche, entretien mené par Camille Arcache et Emmanuel Fabre, étudiants de Master 1 Administration et Gestion de la Musique à l'Université Paris IV Sorbonne, Archives de la Péniche Opéra, 2017 [en ligne], consulté le 30 janvier 2019, disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/wp-content/uploads/2018/12/Entretien-Mireille-Larroche-1.pdf>

¹⁰⁶ Le choix d'une péniche comme lieu de création et de représentation n'est pas propre à la compagnie de Mireille Larroche : la compagnie belge de Werner Degan et Marcel Cornélis, le Théâtre Flottant, s'installe sur une péniche amarrée au quai d'Orsay pour une unique représentation le 15 octobre 1951. La présence de photographies en noir et blanc et de coupures de presse sur le sujet sur le site Internet officiel de la Péniche Adélaïde n'est pas anodine. Cf. Le site Internet de la compagnie, qui regroupe les archives en ligne de la Péniche Théâtre et de la Péniche Opéra, disponible sur : www.penicheadelaide.com

¹⁰⁷ « Bible » de la Péniche Opéra, *La Péniche Opéra : Compagnie Nationale de Théâtre Lyrique et Musical. Tous les spectacles de 1981 à 2015, Op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Mireille Larroche : « Au départ, tout cela est très lié à une aventure politique [...]. La volonté de nos politiques, dans le cadre de l'aménagement du territoire, correspondait bien au projet que nous avons : aller à la rencontre d'un public qui ne va pas naturellement à l'opéra, qui se sent un peu exclu de ces belles maisons que sont les théâtres d'opéra ». Mireille Larroche, « Tant que je pourrai rester fidèle à mon désir de découverte, je continuerai », art. cit.

C'est dans cette période marquée par les initiatives de démocratisation de l'art lyrique, que Mireille Larroche fait le choix conscient et revendiqué d'un lieu itinérant. Le lieu lui permet de mettre en œuvre son projet artistique et *polistique* : « offrir des spectacles lyriques qui sortiraient du cadre rigide de l'opéra et seraient accessibles à tous »¹¹⁰.

2) Statut juridique et moyens de financement de la compagnie

La compagnie Péniche Opéra est une association régie par la loi du 1^{er} juillet 1901 qui préserve la liberté et les droits des individus tout en permettant une action collective¹¹¹. La loi n'interdit aux associations ni d'exercer une activité présentant un caractère économique¹¹² ni de réaliser des bénéfices, dès lors qu'il ne s'agit pas de l'objet poursuivi et qu'ils ne sont pas partagés entre les membres. C'est la raison pour laquelle Mireille Larroche inscrit de manière pérenne dans l'objet de l'association une vision très large des objectifs de la compagnie :

Être un centre de création, d'accueil et un lieu de rencontre et d'échange de la pensée et de la pratique de l'art musical, théâtral, chorégraphique ou lyrique ; contribuer à développer, tant en France qu'à l'étranger, le champ de la connaissance artistique et culturelle dans le cadre d'un répertoire original et de nouvelles méthodes ; organiser, participer à, ou favoriser la diffusion de cette connaissance en recourant à tous moyens appropriés, directs ou indirects, notamment publications d'articles, revues ou bulletins, animations de conférences et débats, spectacles de théâtre et tournées, productions audiovisuelles, expositions, cessions [sic] de formation, concours divers.¹¹³

Les objectifs touchent tout à la fois à la création, l'accueil et la transmission des spectacles :

¹¹⁰ Marlène Ricaud, *La Péniche-Opéra, une alternative originale à l'Opéra Classique*, dossier de recherches pour le séminaire de master *L'opéra et les implications managériales de l'art lyrique* de Françoise Decroisette, Paris VIII Vincennes – Saint-Denis, UFR Arts, philosophie, esthétique, 2002, p. 4.

¹¹¹ Selon le premier article de cette loi : « L'association est la convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun, d'une façon permanente, leurs connaissances ou leur activité dans un but autre que de partager des bénéfices ». Loi du 1^{er} juillet 1901 relative au contrat d'association [en ligne], consulté le 11 décembre 2017, disponible sur : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006069570>

¹¹² Par exemple, une entreprise de spectacles qui vend des billets.

¹¹³ Les statuts sont déposés le 15 mars 1982. Mireille Larroche, « Objets de l'association », Dossier 384, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 227.

Nous avons toujours essayé d’avoir une vision la plus large possible car chaque public, chaque territoire demande des projets spécifiques : des tournées, des spectacles, etc. [...] Le bateau était pour nous un laboratoire et une vitrine. Donc il fallait que les buts de l’association soient assez larges pour que toutes les caractéristiques de notre projet puissent s’y retrouver.¹¹⁴

Cette « vision la plus large possible » permet à la compagnie de demander des subventions diverses aux institutions et/ou aux collectivités publiques, telles que les DRAC ou la ville de Paris, pour son fonctionnement et/ou la production de spectacles. Sachant que l’engagement de l’État en faveur du spectacle vivant s’accroît à partir du ministère Lang (1981-1986 / 1988-1993), les crédits augmentent¹¹⁵ et les subventions publiques sont importantes, régulières et issues de partenaires publics divers : le ministère de la Culture, la ville de Paris, le Conseil Régional d’Île-de-France, les collectivités territoriales dans le cadre de convention de résidence. Ces différents acteurs subventionnent largement la compagnie sur le long terme¹¹⁶ : dès la création de la Péniche Théâtre, la compagnie obtient des subventions et des engagements financiers de plusieurs collectivités et ministères qui lui permettent véritablement de mener à bien son projet artistique¹¹⁷. De plus, la nomination de Maurice Fleuret à la Direction de la musique en 1981 est une opportunité pour la compagnie¹¹⁸ : le nouveau directeur décèle en la future Péniche Opéra un outil et un moyen de mettre en valeur la création lyrique et de réaliser ses objectifs de démocratisation de l’art lyrique dans cette structure légère, différente des autres institutions. Il met en place une convention triennale avec la Péniche Opéra dès sa création pour que la compagnie reçoive des subventions de la part

¹¹⁴ Mireille Larroche, entretien mené par Camille Arcache et Emmanuel Fabre, étudiants de Master 1 Administration et Gestion de la Musique à l’Université Paris IV Sorbonne, Archives de la Péniche Opéra, 2018, *Op. cit.*

¹¹⁵ Entre 1971 et 1991, les crédits augmentent de 130% pour l’art lyrique et 360% pour le théâtre.

¹¹⁶ À titre d’exemple, la DRAC Île-de-France subventionne la compagnie de 1 079 625 francs de 1982 à 1991 [« 82-85 », Dossier 32, *Le Fonds d’archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 23-27], puis de 896 436 euros de 1997 à 2014 [Archives de la Direction Régionale des Affaires Culturelles. Cf. Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, mémoire de Master Administration et Gestion de la Musique réalisé sous la direction de Gilles Demonet, Musique et Musicologie, Sorbonne Université, 2019, p. 181].

¹¹⁷ En 1975, la compagnie est subventionnée par l’État à hauteur de 280 000 francs. Cf. *Ibid.*, p. 46. Thomas Niel décrit les différentes subventions de la compagnie Péniche Théâtre : Ville de Paris, 20.000 F ; Secrétariat d’État à la culture (BIC) 30 000 F ; Subventions privées 30 000 F ; Collectivités locales et recettes 50 000 F ; Secrétariat d’état jeunesse et sport 10 000 F ; FIC, 140 000 F, soit un total de 280 000 F. Il existe également les traces de six confirmations d’engagement financiers, dont ceux de la Fondation de France, de la Sous-direction de l’action culturelle de la Préfecture de Paris, de l’Atelier Daniel Maurandy – Centre Jeanne Hachette, du Théâtre Jean Vilar de Suresnes et Théâtre Sans Nom de Mireille Larroche.

¹¹⁸ C’est notamment ce que souligne Mireille Larroche : « [Maurice] Fleuret était hanté par l’idée que l’esprit de création serait annihilé par la lourdeur des institutions, sur le modèle de ce qui se passait déjà à l’Opéra de Paris ». Mireille Larroche, citée par Anne Rey, *Ibidem*.

de deux principales tutelles : le ministère de la Culture et de la Communication par le biais de la Direction de la musique et de la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC), et la ville de Paris. Lorsque la Péniche Théâtre devient Péniche Opéra en 1982, la compagnie reçoit également du ministère de la Culture et de la ville de Paris des subventions exceptionnelles de 350 000 francs destinées à réaliser les travaux nécessaires au confort et à la sécurité des spectateurs¹¹⁹.

Les subventions et les partenariats réguliers sont indispensables au fonctionnement du lieu et au financement des productions de la Péniche Opéra, qui bénéficie régulièrement de subventions de la part du ministère de la Culture¹²⁰, maintenues jusqu'au 13 janvier 1998, date à laquelle la compagnie signe avec le ministère de la Culture une convention qui lui octroie un nouveau label : elle devient Compagnie Nationale de Théâtre Lyrique et Musical.

Ce nouveau label reconnaît le travail artistique et culturel mené par les compagnies lyriques – la Péniche Opéra, l'Ensemble Justiniana, Opéra Éclaté et l'ARCAL – sur le territoire français et les difficultés financières de ces mêmes compagnies. La labellisation est mise en place en réponse à une réorganisation administrative des services du ministère de la Culture qui changent de périmètre et de dénomination. La compagnie passe de l'administration et des services centraux – la Direction du théâtre à partir de 1975 pour la Péniche Théâtre, puis la Direction de la musique à partir de 1982 pour la Péniche Opéra – au service déconcentré qu'est la DRAC Île-de-France en 1999¹²¹.

Pour pallier la réorganisation administrative et ainsi l'éventuelle diminution des subventions étatiques, le label de compagnie nationale est créé pour les compagnies lyriques pour permettre un apport financier garanti par une contractualisation pluriannuelle avec l'État, et soumettre les compagnies lyriques à plusieurs

¹¹⁹ Anne Rey, « Mireille Larroche, marginale non marginalisée. Un metteur en scène qui parie sur le risque », art. *cit.*

¹²⁰ À titre d'exemple, pour l'année 1982, l'équivalent de plus d'un million de francs pour produire trois spectacles, *Actualité*, *Histoire du soldat* et les *Soirées Erik Satie*, tous trois créés dans les locaux flottants de la compagnie.

¹²¹ La première contractualisation entre la Péniche Opéra et la DRAC prend place de 2003 à 2005 pour un type de subvention particulier, un conventionnement : la compagnie est reconnue par la DRAC sur le plan artistique comme ayant un rayonnement national, une régularité professionnelle et des capacités de recherche, de création et de diffusion. La DRAC Île-de-France sera un soutien financier important pour la compagnie jusqu'en 2014.

responsabilités dès 1998 : une responsabilité artistique qui se manifeste par la recherche sur l'art pratiqué, son inscription dans l'actualité des débats esthétiques et l'implication des artistes auprès de populations par des résidences ou des associations avec des artistes ou des équipes artistiques ; une responsabilité auprès des territoires en concevant des spectacles faciles à transporter à l'échelle régionale et nationale pour permettre une diffusion la plus large possible par le biais de collaborations diverses (théâtres de ville, centres culturels, festivals, maisons d'opéra, scènes nationales ou théâtres lyriques) et favoriser l'accès à une partie de la population éloignée des centres culturels ; une responsabilité sociale pour mettre en place une politique tarifaire « simple, cohérente et attractive » et intervenir dans le cadre de l'éducation auprès des nouvelles classes d'âge ; enfin, une responsabilité professionnelle envers les équipes artistiques professionnelles et amateurs (prêt d'espace, de matériel ou d'assistance aux jeunes compagnies dans le cadre de collaborations, de coproductions, d'associations et de stages)¹²².

Mireille Larroche revendique d'ailleurs sa participation et son implication dans la rédaction de la charte des missions de service public pour le spectacle vivant, publiée par la ministre de la Culture Catherine Trautmann (1997-2000), qui fait état de ces responsabilités :

En effet, nous [la Péniche Opéra, l'ARCAL, l'Opéra Éclaté et l'Ensemble Justiniana] avons eu un dialogue avec elle [Catherine Trautmann]. [...] Les animations, les résidences, les actions culturelles, tout ce qui concerne la nourriture du territoire, ce sont des termes que nous avons expérimentés, et que nous souhaitons voir appliquer.¹²³

Ce rôle est confirmé par Olivier Desbordes, directeur d'Opéra Éclaté¹²⁴. Étant donné que la compagnie Péniche Opéra entre dans le champ d'application de cette charte à partir de 1998, ces responsabilités la soumettent à un certain nombre d'obligations en échange de financements étatiques. Toutefois, Mireille Larroche avait d'ores et déjà pris

¹²² Ce label est en réalité une lettre signée par Catherine Trautmann, mais ne fixe pas de cahier des charges et aucun texte de loi ne confirme son existence. Cf. Charte des missions de service public pour le spectacle, Politique culturelle, rédigée par Catherine Trautmann et transmise aux préfets pour mise en application le 22 octobre 1998 [en ligne], consulté le 8 décembre 2017, disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-spectacle.htm#statut>

¹²³ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 49.

¹²⁴ Cf. Entretien avec Olivier Desbordes, mené par Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, *Op. cit.*, p. 220-227.

l'initiative d'endosser des responsabilités semblables dès 1982, bien avant la publication de la charte des missions¹²⁵.

Cependant, ce label en contrepartie impose de nombreuses obligations : pour Mireille Larroche, il induit plus de responsabilités que de droits pour la compagnie et la perte de certaines sources de financement¹²⁶. Elle revient en 2018 sur son obtention :

Nous avons été labellisés par Anne Chiffert, directrice de la Musique – sous un président de la République de droite – mais qui aimait beaucoup la compagnie. Elle savait que les prochaines élections rebattraient les cartes et remettraient en question son poste. Elle nous a prévenus de cette reclassification en régions et elle nous a labellisés. C'était la seule chose qu'elle pouvait faire en urgence. Juridiquement, ça n'a aucune valeur, ça ne veut rien dire. Depuis 1998, aucune autre compagnie n'a reçu ce label, nous ne sommes que quatre compagnies labellisées. Ça a supprimé notre aide à l'ADAMI qui ne peut apporter une aide à une compagnie nationale !¹²⁷

Le label de compagnie national s'apparente, pour Mireille Larroche, à une fausse promesse de la part des institutions culturelles : « ce n'est pas un statut, donc je savais que ça ne nous apporterait rien. Un statut, cela permet une assise, un réseau, une structuration de tout le métier par des conventions »¹²⁸. La labellisation n'entraîne pas une reconnaissance symbolique et financière suffisante pour Mireille Larroche, toutefois, elle lui permet d'obtenir des conventionnements trisannuels avec le ministère, la région Île-de-France et la ville de Paris, un soutien financier régulier et non négligeable pour la compagnie.

La Péniche Opéra reçoit également des financements ponctuels de l'État en raison de projets artistiques, notamment dans le cadre de conventions de résidence conclues avec des organisations elles-mêmes subventionnées par l'État. Mireille Larroche collabore avec de nombreuses maisons d'opéra et des théâtres tout au long de ses années d'activité¹²⁹. De cette manière, elle cherche à conserver son indépendance par rapport

¹²⁵ Pour donner quelques exemples de ces engagements de différente nature, dès 1985 – et jusqu'à 1993 –, Mireille Larroche fait tourner ses productions entre la France, l'Allemagne et la République tchèque. En parallèle, la compagnie signe une convention de résidence avec la ville d'Aulnay-sous-Bois. En 1988, elle inaugure un second lieu, la Péniche Adélaïde, qui devient un lieu de création tourné exclusivement vers les artistes, musiciens et interprètes, et les jeunes compagnies en résidence à la Péniche Adélaïde.

¹²⁶ C'est le cas notamment de l'ADAMI, qui n'accorde pas d'aide financière aux compagnies nationales.

¹²⁷ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 49.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ En 1996, Mireille Larroche conclue un partenariat avec la Maison-Cargo de la Culture de Grenoble qui participe à la production des spectacles de la Péniche Opéra pendant trois années consécutives. En 1997, elle signe une convention de résidence avec l'Opéra-Comique pour cinq ans, convention

aux institutions, mais une indépendance relative, voire paradoxale, étant donné que la compagnie reste tributaire des subventions et des financements pour la création de spectacles.

C'est la raison pour laquelle Mireille Larroche n'hésite pas à chercher à obtenir les moyens suffisants à la production de spectacles : laisser la porte ouverte aux créations lyriques contemporaines est un moyen d'obtenir des aides à la création de la part de l'État ou bien faire appel aux soutiens privés, mécènes et organismes privés, spécialisés dans le financement de la création lyrique contemporaine. Par exemple, la Muse en Circuit dès 1986, Musique Nouvelle en Liberté dès 1991, le Fonds de Création Lyrique dans les années 2000-2010, et l'ARCADI en 2008, ou encore la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) et la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musiques (SACEM), apportent leur soutien aux compagnies choisissant de monter une œuvre du répertoire lyrique et musical. D'autres établissements et sociétés participent au financement des spectacles de la Péniche Opéra, notamment la Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes (SPEDIDAM) ou l'ARCADI, organisme public de coopération culturelle créé par la DRAC d'Île-de-France dont la fonction est d'accompagner les acteurs culturels franciliens en proposant un service d'information et d'observation culturelle. Ces organismes constituent des sociétés de perception et de répartition des droits au profit, selon les cas, d'auteurs et/ou d'interprètes.

La compagnie obtient également des financements ponctuels, parfois issus d'acteurs inhabituels, tel le ministère des Affaires étrangères qui participe au financement du spectacle *Le Jardin des délices* (1999)¹³⁰. Ces sources de financement sont occasionnelles, directement associées à la création de spectacles, mais fondamentales¹³¹

renouvelée en 2001. Elle devient artiste associé de l'Opéra de Toulon de 2003 à 2006 et s'installe en 2009 en résidence pour trois ans à Fontainebleau et dans le Sud Seine-et-Marne pour finalement renouveler l'expérience en 2012 pour une année. Enfin, la compagnie signe en 2013 une convention de résidence avec le Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine qui se poursuit jusqu'en 2015.

¹³⁰ La moitié des interprètes du *Jardin des délices* viennent de Taïwan. Grâce à cette aide financière, le spectacle a été représenté à la fois à l'Opéra-Comique et à Taïwan.

¹³¹ Pour la saison 1991-1992, la SACD et la SACEM ont apporté un soutien de 300 000 francs pour la production du spectacle *Les Portraits* ; la SACD passe commande à la Péniche Opéra le spectacle *Le Fusil de chasse* (saison 1998-1999) ; la SACD donne un soutien financier à la Péniche Opéra pour *Les Cantates de bistrot* et la SACEM pour *Le Printemps de la mélodie* (saison 2004-2005) ; enfin, la SACEM offre un fonds d'action pour *La Forêt bleue* (2008). La SPEDIDAM a participé au financement de six spectacles de la Péniche Opéra : *Le Rouge et le noir* (1989), *Opéras Louffes* (saison 1997-1998), *La Boîte à joujoux* (saison 2003-2004), *Eau pérettes* et *Les Cantates de Bistrot* (saison 2004-2005) et *Variations autour de la*

étant donné qu'elles représentent une part non négligeables des budgets de la compagnie¹³². De cette manière, la compagnie est accompagnée tout au long de ses années d'activités par des subventions publiques et privées¹³³, versées pour le fonctionnement du lieu ou les activités de création et de diffusion.

Constituée en association, et soutenue dès ses débuts par le ministère de la Culture, la compagnie n'a pas attendu la charte des missions de 1998 pour développer une ligne de conduite tournée vers la démocratisation et la diffusion de l'art lyrique. Les diverses subventions reçues par la compagnie sont accordées par l'État, la région ou la ville pour le fonctionnement de la compagnie, et, selon les projets, sous la forme de conventions de résidence, de contrats de coproduction, d'achats de représentations etc. La volonté d'indépendance de Mireille Larroche est contrecarrée par la nécessité du financement pour mener à bien son projet artistique et *polistique*. Il s'agit d'un paradoxe fondamental qui explique notamment les futurs choix économiques et artistiques de Mireille Larroche¹³⁴ : ces collaborations et ces sources de financements ne permettent finalement pas de prendre une indépendance économique¹³⁵, bien au contraire, cela crée une relation de dépendance¹³⁶.

3) Organisation « non hiérarchique » : la directrice, le conseil artistique, les interprètes et les artistes extérieurs

L'organisation de la compagnie est à l'image de son projet, tournée vers la création de spectacles : la compagnie comprend une petite équipe administrative¹³⁷ et une équipe artistique plus large ; le personnel administratif est réduit pour laisser une place importante au « personnel artistique ». Ce dernier obéit d'ailleurs à une hiérarchie qui

viole (2008). L'ARCADI a attribué des subventions pour soutenir quatre productions de la compagnie : *La Colombe* (saison 2008-2009), *La Forêt bleue* (2008), *Aller-retour* et *Le Long dîner de Noël* (saison 2009-2010) et *L'Ivrogne corrigé* (saison 2010-2011).

¹³² Par exemple, pour l'année 2003, les subventions privées (mécénat) représentent plus de 100 000 euros du budget total de la compagnie. Cf. Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, *Op. cit.*, p. 182.

¹³³ Cf. Annexe 6, « Annexes », pp. 267-269.

¹³⁴ Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 1 « L'adaptabilité aux contraintes économiques : un modèle original façonné par les circonstances » ; chapitre 2 « L'adaptabilité à l'environnement socio-culturel : s'adapter pour s'inscrire dans la cité ».

¹³⁵ Mireille Larroche appelle cela le « virus de l'institution ». Mireille Larroche, citée par Anne Rey, « Mireille Larroche, marginale non marginalisée. Un metteur en scène qui parie sur le risque », *art. cit.*

¹³⁶ Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 1, B « La dépendance à l'égard des partenaires ».

¹³⁷ Seules trois personnes sont en charge de l'administration à la Péniche Opéra : le responsable de la billetterie, la chargée de communication et la responsable financière.

lui est propre. Mireille Larroche, en tant que fondatrice, directrice artistique et metteuse en scène attitrée de la compagnie, est celle qui, de prime abord, est la plus à même de prendre les décisions artistiques. Elle met cependant en place dès 1982 un conseil artistique, composé d'artistes, d'interprètes et d'intellectuels¹³⁸, qui arrête les choix programmatiques et artistiques de la compagnie. Ce conseil incarne le désir de rester indépendant dans la création et se veut non hiérarchique et participatif.

Le premier conseil artistique (1982-1983) est composé de sept individus, chacun représentant un domaine de la création du spectacle lyrique : trois des fondateurs de la compagnie, Mireille Larroche – théâtre et mise en scène –, Béatrice Cramoix – musique ancienne – et Pierre Danais – musique contemporaine –, et quatre membres « extérieurs », le chanteur lyrique Xavier Depraz, la critique musicale Brigitte Massin, le musicologue Philippe Olivier et le compositeur Claude Prey. Chacun vient nourrir un domaine de compétence particulier, principalement axé sur la musique, pour cette première configuration. Les membres ne sont pas nécessairement acteurs de la création des spectacles ; le conseil artistique est uniquement un outil de prise de décision ou de conseil¹³⁹.

Au fil des saisons, le conseil artistique n'échappe pas à un renouvellement fréquent. En trente-trois années d'activités, le conseil artistique est renouvelé plus d'une dizaine de fois en raison des départs successifs – dus aux désaccords et aux indisponibilités – ou des décès des membres¹⁴⁰. Le changement régulier du conseil artistique permet de renouveler les thématiques abordées :

Dans le conseil artistique, nous avons toujours tenu à n'avoir que des interprètes [...] ; nous ne voulions ni auteur, ni compositeur. Nous étions des interprètes, des médiateurs, des pédagogues, c'est-à-dire des artistes à travers lesquels les choses pouvaient se transmettre.¹⁴¹

¹³⁸ Cf. Annexe 7, « Annexes », p. 270.

¹³⁹ Par exemple, Xavier Depraz n'a jamais fait partie de la distribution d'un spectacle de la compagnie, à l'inverse de Claude Prey, dont les compositions ont été données à sept reprises : *Utopopolis* (1980), *Actualité* (1982), *La Barca de Venitia per Padova / O comme Eau* (1984), *Cabaret contemporain* (1985), *Le Rouge et le noir* (1989), *Sommaire soleil* (1995) et *Cabaret contemporain* (1998). Cf. Annexe 2a, *Ibid.*, pp. 221-250.

¹⁴⁰ Les dissensions apparaissent surtout en lien avec la personnalité de Mireille Larroche, qui entraîne notamment le départ de Lionel Peintre en 2006. Cf. Annexe 7, *Ibid.*, p. 270.

¹⁴¹ Mireille Larroche, entretien mené par Clara Roupie, 11 avril 2018, *Ibid.*, p. 56.

Et, en effet, de nombreux interprètes¹⁴² se succèdent au conseil artistique, qui n'est toutefois pas uniquement composé d'interprètes comme le soutient la directrice de la compagnie¹⁴³. Le conseil artistique est tout autant le lieu de l'expérimentation et de la réflexion, grâce à la participation de compositeurs¹⁴⁴, de scientifiques et de philosophes qui apportent une expertise particulière sur des sujets divers¹⁴⁵. Il se structure autour du dialogue, des échanges entre les interprètes, la metteuse en scène et les divers conseillers pour interpréter et traduire les idées de chacun. Si Mireille Larroche propose des thématiques et conduit les choix dramaturgiques, ce sont les autres membres du conseil artistique et, plus particulièrement, les artistes qui, en fonction de leur domaine de « spécialité », proposent les œuvres ou les compositeurs contemporains et anciens vers lesquels se tourner :

Il n'y avait que des artistes passionnés comme Dominique Visse, Béatrice Cramoix, pour la musique ancienne et baroque, Paul-Alexandre Dubois, Christophe Crapez pour la musique du XXème siècle, Yves Coudray pour les opérettes ! Pierre Danais de l'équipe fondatrice, était un puit de connaissances musicales sur le XIX^e et le XX^e siècle. [...] Il faut avoir des connaissances incroyables.¹⁴⁶

Chaque membre du conseil artistique propose des œuvres ou des compositeurs en fonction de son domaine de compétence. Béatrice Cramoix, membre du conseil artistique de 1982 à 2006, explique son rôle :

Au sein de la PO [Péniche Opéra] et du conseil artistique, j'étais plus particulièrement chargée des questionnements ayant rapport avec la musique ancienne qui était devenue ma spécialité. J'ai donc participé très activement à des spectacles tels que *Barca di Venezia per Padova* [1984] et *Rêves de Cantates* [1990].¹⁴⁷

¹⁴² Béatrice Cramoix conserve sa place au conseil artistique jusqu'à la fin de la saison 2005-2006, Pierre Danais quitte la compagnie en 1991. Ces deux figures fondatrices sont remplacées par Yves Coudray et Lionel Peintre entre 1989 et 2006, puis par Christophe Crapez pour la saison 1999-2000 et Paul-Alexandre Dubois pour la saison 2010-2011. Bien que présents dans la distribution des spectacles bien avant leurs intégrations dans le conseil artistique, ces quatre personnalités ont agi durablement sur la programmation de la Péniche Opéra.

¹⁴³ Mireille Larroche, entretien mené par Clara Roupie, 11 avril 2018, *Ibid.*, p. 56.

¹⁴⁴ Claude Prey en premier lieu, puis Alexandros Markéas pour les saisons 2011-2012 et 2012-2013, et Claude Lavoix, pianiste et cheffe de chant de 1999 à 2006.

¹⁴⁵ C'est le cas notamment du graveur Damien Schoëvaert ou encore de Dorian Astor, chanteur lyrique et philosophe spécialiste de Nietzsche, en tant que dramaturge et librettiste des spectacles *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck* de 2011 à 2015.

¹⁴⁶ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁷ Béatrice Cramoix, entretien mené par Clara Roupie, 6 juin 2017, *Op. cit.*, p. 15.

Béatrice Cramoix, en tant que « spécialiste » de la musique ancienne, agit en qualité de membre du conseil artistique et interprète¹⁴⁸. C'est également le cas pour tous les interprètes invités à participer aux conseils artistiques depuis 1983 : Sophie Boulin, Yves Coudray, Christophe Crapez, Paul-Alexandre Dubois et Lionel Peintre. Bien qu'ils ne soient pas assurés de prendre part à la distribution des spectacles défendus pendant les conseils artistiques, les interprètes participent activement, en tant que membre extérieur, aux choix artistiques et programmatiques :

On arrivait avec notre projet, on parlait assez simplement. [...] On avait chacun des projets, on essayait de voir si on avait des idées pour aider les autres, se mettre d'accord sur le visuel de la saison. Enfin, le travail quoi : l'agenda, le comment, le combien, le possible, l'impossible, jusqu'où on peut aller.¹⁴⁹

Selon l'interprète Paul-Alexandre Dubois, les projets proposés et débattus dans le cadre des conseils artistiques ne représentent qu'une part des discussions. La programmation d'une saison demande une planification en amont sur quatre ans pour réunir les moyens artistiques et financiers nécessaires¹⁵⁰. C'est la raison pour laquelle ce conseil artistique a été mis en place, pour ancrer la compagnie sur le long terme :

La présence du conseil artistique était fondamentale : l'idée est super, mais on n'a pas les bonnes personnes pour la monter. Donc gardons cette idée au chaud et deux ans après, on rencontre les bons interprètes. [...] La longévité, ça a permis de monter les choses au bon moment.¹⁵¹

La mise en attente des projets, décrite par l'interprète Christophe Crapez, a des répercussions sur la programmation de la Péniche Opéra. C'est ce que décrit Mireille Larroche lorsqu'elle évoque les choix de programmation de la compagnie :

Le choix de la programmation à la Péniche [Opéra], c'est toute une histoire ! Avec ses secrets de fabrication Comme en cuisine... chaque cuistot a ses recettes qu'il garde précieusement ! [...] Il n'y a jamais eu de théorisation de ce qu'on faisait, tout s'est fait à l'instinct, au désir, selon la personnalité des gens qui étaient dans le conseil artistique. C'est ce qui explique ces passages du baroque à l'opérette, de l'opérette à l'opéra-comique, de la musique ancienne à la musique contemporaine.¹⁵²

¹⁴⁸ Cf. Annexe 2a, « Annexes », pp. 221-250.

¹⁴⁹ Paul-Alexandre Dubois, entretien mené par Clara Roupie, 14 juin 2017, *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁰ C'est ce que défend Mireille Larroche quand elle parle du temps de gestation des spectacles : il faut environ quatre ans pour créer un spectacle à la Péniche Opéra. Cf. Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Ibid.*, p. 9.

¹⁵¹ Christophe Crapez, entretien mené par Clara Roupie, 25 avril 2018, *Ibid.*, p. 82.

¹⁵² Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Ibid.*, p. 9-11.

La présence de personnalités artistiques induit et favorise la diversité des pratiques artistiques de la compagnie. L'originalité de la Péniche Opéra réside dans ce conseil artistique, sans cesse renouvelé par de nouveaux membres et de nouvelles propositions de spectacles lyriques.

Toutefois, la revendication d'une organisation non-hiérarchique n'est pas fidèle à la réalité. La place prépondérante de Mireille Larroche¹⁵³ au sein de la compagnie est évidente¹⁵⁴ : elle prend part tout à la fois aux décisions administratives en tant que directrice de la compagnie et aux choix programmatiques et artistiques en tant que metteuse en scène. Ce rôle double place Mireille Larroche en position dominante dans la hiérarchie de la compagnie, même s'il est contrebalancé par le rôle et la place du conseil artistique.

L'organisation de la compagnie est à l'image de son projet artistique et *polistique* : la présence d'un conseil artistique permet de conserver une indépendance dans les choix programmatiques et artistiques de la compagnie, en réunissant des acteurs – artistes, comédiens et chanteurs, musiciens et plasticiens, dramaturges et compositeurs – directement concernés par la création. Le renouvellement fréquent des personnalités artistiques au fil des saisons pour diverses raisons – conflits internes, indisponibilités, problèmes financiers –, renouvelle également les propositions artistiques, encadrées par Mireille Larroche, qui conserve une place primordiale de directrice artistique de la Péniche Opéra jusqu'en 2015. La présence de ce conseil artistique permet d'inscrire la compagnie dans la durée, et de créer et de produire des pratiques artistiques diverses.

Mireille Larroche opte pour une structure itinérante, qu'elle souhaite indépendante et pérenne, et qui découle d'un choix radical, celui de posséder son outil de travail¹⁵⁵ : elle construit son propre espace de liberté pour la création lyrique en refusant une affiliation directe aux institutions, et fait des deux péniches qui constituent les locaux physiques de la compagnie Péniche Opéra des lieux de vie, des lieux d'expérimentation et de création, des lieux de production et de construction de

¹⁵³ Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 3, A « Gouvernance de la Péniche Opéra et pouvoirs de Mireille Larroche ».

¹⁵⁴ Cf. Annexes – Entretiens, « Annexes », pp. 5-164.

¹⁵⁵ Mireille Larroche explique : « [on] désirait avoir [notre] propre outil de travail, afin d'aller à la rencontre du public sans intermédiaire ». Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Ibid.*, p. 5.

spectacles, et leur mobilité permet une diffusion massive des spectacles, en tournée, ou bien au contact de jeunes compagnies accueillies. Cela tranche fondamentalement avec le fonctionnement des structures lyriques de l'époque qui, au contraire, sont ancrées dans un territoire, mais correspond à l'esprit des compagnies lyriques qui optent pour le nomadisme. Toutefois, ce choix tranché aura des conséquences directes sur la compagnie : l'affranchissement des institutions induit des recherches perpétuelles de sources de financement auprès de ces mêmes institutions¹⁵⁶ pour permettre la création, qui en sera nécessairement impactée¹⁵⁷.

La Péniche Opéra est le fruit des courants artistiques et sociaux qui émergent au cours des années 1970 et s'affirment dans la décennie suivante. Au croisement du développement de politiques culturelles à l'encontre des jeunes compagnies autonomes, du renouveau de l'art lyrique par l'expérimentation, de réflexions tournées vers les publics et les territoires, Mireille Larroche propose un modèle original de compagnie, reposant sur un projet *polistique* et artistique fort, au cœur d'une structure qui se souhaite indépendante et pérenne. La compagnie prend place en marge des structures lyriques traditionnelles, sur un terrain encore peu exploité en diversifiant les approches de la création lyrique, en développant une production artistique dans toutes les directions, et en mettant la polyvalence au cœur de sa démarche artistique.

¹⁵⁶ Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 1, B « La dépendance à l'égard des partenaires ».

¹⁵⁷ Cf. *Infra*. Partie III « Autonomie, liberté et contrainte dans la création artistique : la dramaturgie adaptative à la Péniche Opéra ».

CONCLUSION PARTIELLE

Cette première partie a analysé l'apparition de la compagnie Péniche Opéra sur une scène bouleversée par une période de mutations artistiques et politiques de l'art lyrique. Mireille Larroche cherche à légitimer la création de sa compagnie en l'inscrivant dans la continuité de ces bouleversements institutionnels et artistiques : elle fonde un projet *polistique* et artistique fort dont découlent une multiplication des approches de l'art lyrique et la construction d'une structure pérenne, une compagnie implantée dans un lieu qui lui appartient et qui souhaite évoluer en parallèle des structures traditionnelles. Ce modèle original de compagnie est ainsi fondé sur trois choix primordiaux.

Les politiques culturelles du début des années 1980 sont une opportunité et un moyen pour la compagnie d'être soutenue par l'État : le projet de Mireille Larroche est accompagné dès la création de la compagnie en 1982. Ce soutien n'est pourtant pas garanti sur le long terme et la compagnie est marquée par les évolutions des politiques culturelles et des décisions politiques : cette instabilité conduit la compagnie à s'adapter et à faire preuve de pragmatisme, pour mener à bien son projet et s'inscrire dans une forme de longévité de 1982 à 2015. Celle-ci repose principalement sur trois éléments fondamentaux : un contexte favorable, le désir de Mireille Larroche de rester fidèle au projet conçu pour la Péniche Opéra, et le développement d'une capacité à s'adapter aux risques, aux contraintes et aux opportunités économiques, sociales et artistiques.

PARTIE II. S'ADAPTER POUR SURVIVRE: LE PROJET DE LA PÉNICHE OPÉRA À L'ÉPREUVE DES RÉALITÉS

Il faut deviner le peintre pour comprendre l'image.¹

Mireille Larroche construit un projet *polistique* et artistique pour sa compagnie, hérité des courants de contestations et d'expérimentations lyriques des années 1960-1970. Les objectifs de la compagnie sont confrontés à une évolution des politiques publiques et des difficultés économiques prégnantes de 1982 à 2015. L'adaptabilité devient le meilleur moyen de survivre économiquement et artistiquement.

L'adaptabilité de la Péniche Opéra est entendue comme sa capacité à s'adapter face aux risques, aux contraintes et aux opportunités économiques, sociales et artistiques, tout en restant fidèle à son projet initial de démocratisation du spectacle lyrique, c'est-à-dire en créant des spectacles très divers et accessibles à tous. La compagnie s'adapte à un environnement contraignant en forgeant une stratégie fondée sur l'adaptabilité : elle fonde un modèle alternatif de production et de création dont découle, d'une part, une adaptation artistique à l'environnement socio-culturel, au travers d'une implantation dans les territoires traversés, et d'autre part, une organisation spécifique de la compagnie autour de Mireille Larroche, dont la place, le rôle et les pouvoirs influencent fortement les choix artistiques dans la création des spectacles.

Il semble que c'est finalement cette adaptabilité essentielle qui fait de la Péniche Opéra une compagnie originale de laquelle résultent des spectacles divers. Ce mode de fonctionnement prenant appui sur la capacité d'adaptation de la compagnie ne va pas sans contradictions, c'est également ce que nous cherchons à démontrer dans cette

¹ Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer éducateur* [1874], *Considérations inactuelles*, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 5, tome 2, traduction de Henri Albert, Paris, Éditions Mercure de France, 1922, p. 33.

partie : un projet à l'épreuve des réalités politiques, économiques, sociales et artistiques du terrain, ses contraintes, ses contingences, ses opportunités et ses paradoxes.

CHAPITRE 1. L'ADAPTABILITÉ AUX CONSTRAINTES ÉCONOMIQUES : UN MODÈLE ORIGINAL FAÇONNÉ PAR LES CIRCONSTANCES

La compagnie Péniche Opéra se retrouve enfermée dans un carcan économique dont il est difficile de sortir : la volonté d'évoluer en parallèle, voire en marge, des structures lyriques et des institutions entraîne une forme de marginalité. Pour Mireille Larroche, il s'agit de créer un mode de création, de production et de diffusion du spectacle lyrique en adéquation avec son projet initial qui lui permettrait de maintenir une relative stabilité financière.

La compagnie construit un modèle économique original, qui s'appuie sur un pragmatisme permanent et une adaptabilité économique face aux difficultés financières constantes de la Péniche Opéra pour répondre à un impératif de survie. S'agit-il d'une stratégie économique ou bien ce modèle se construit-il au gré des besoins et des circonstances ? Ce modèle est-il en accord avec le projet de la compagnie en se présentant comme un modèle de production alternatif et original ?

A. Des difficultés financières constantes

La compagnie Péniche Opéra s'inscrit dans la continuité artistique des compagnies de théâtre musical, tant du point de vue de la création que du mode de production¹. La compagnie n'est pas auto-suffisante : face à des difficultés économiques constantes – un manque cruel de moyens financiers, des spectacles peu rentables et un accès difficile aux lieux de diffusion de spectacle –, son équilibre financier est dépendant d'une recherche sans fin de subventions, de partenariats, de la présence importante de coproducteurs et d'une diffusion étendue des spectacles.

¹ Cf. Xavier Dupuis et Bertrand Labarre, « Le Renouveau du spectacle musical en France », *Culture études*, Paris, Département des Études Prospectives et Statistiques, juin 2013, p. 6-7.

1) Des spectacles peu rentables

La fragilité économique de la compagnie Péniche Opéra se manifeste dans les formes que prennent ses productions², réparties dans trois catégories : les « petites formes », les « formes moyennes » et les « grandes formes ». Les « petites formes » sont caractérisées par une distribution limitée – moins de dix interprètes – et des moyens économiques peu importants, représentées dans un espace scénique réduit (*Utopopolis*, *Actualité*, *Shoot Again*, *Von Heute auf Morgen*, *La Belle lurette* et *Outsider* sont créés et joués exclusivement dans la Péniche Opéra) ; elles représentent 62% de la production de la compagnie. Les « formes moyennes » regroupent des spectacles divers dont les besoins financiers et artistiques augmentent, et sont représentés soit dans les péniches avec une distribution étendue – plus de dix interprètes –, soit sur de grands plateaux mais avec de petits ensembles comme l'Ensemble 2E2M ou l'Ensemble Carpe Diem (*Le Rouge et le noir*, *Le Jardin des délices*, *Ubu*, *opéra* et *Chantier Woyzeck*). Les formes « moyennes » représentent 29,7% de la production. Enfin, les « grandes formes » sont réalisées exclusivement à l'extérieur du lieu péniche sur de grands plateaux avec des équipes artistiques élargies – chanteurs-acteurs, orchestres et/ou corps de ballet – et des financements importants (*Les Aventures du roi Pausole*, *Tchériomouchki*, *un coin de paradis à Moscou* et *Wozzeck*) ; elles représentent 8,3% de la production.

Le tableau ci-dessous récapitule la répartition des formes en fonction du type de lieu de création et de représentation des productions de la Péniche Opéra :

² Ici, nous reprenons les critères de classification de Thomas Niel. Cf. Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, mémoire de Master Administration et Gestion de la Musique réalisé sous la direction de Gilles Demonet, Musique et Musicologie, Sorbonne Université, 2019, p. 57.

Titre du spectacle	Forme	Type de lieu
<i>Utopopolis</i> (1980)	Petite	Lieu alternatif [Péniche Théâtre]
<i>Actualité</i> (1982)	Petite	Lieu alternatif [Péniche Opéra]
<i>Shoot Again</i> (1986)	Petite	Lieu alternatif [Péniche Opéra]
<i>Le Rouge et le noir</i> (1989)	Moyenne	Théâtre municipal [Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois, Espace Michel Simon à Noisy-le-Grand / Maison d'opéra [Opéra de Tours, festival d'Aix-en-Provence]
<i>Von Heute auf Morgen</i> (1994)	Petite	Lieu alternatif [Péniche Opéra]
<i>Le Jardin des délices</i> (1999)	Moyenne	Maison d'opéra [Opéra-Comique, festivals de Sablé, d'Utrecht, d'Île-de-France]
<i>La Belle lurette</i> (2000)	Petite	Lieu alternatif [Péniche Opéra]
<i>Ubu, opéra</i> (2002)	Moyenne	Maison d'opéra [Opéra-Comique, Opéra de Montpellier]
<i>Les Aventures du roi Pausole</i> (2004)	Grande	Maison d'opéra [Opéra-Comique, Opéra de Toulon, Opéra de Nice]
<i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i> (2006)	Grande	Maison d'opéra [Opéra de Toulon]
<i>Outsider</i> (2008)	Petite	Lieu alternatif [Péniches Opéra et Adélaïde]
<i>Wozzeck</i> (2013)	Grande	Maison d'opéra [Opéra d'Avignon, Reims, Limoges et Rouen]
<i>Chantier Woyzeck</i> (2014)	Moyenne	Théâtre municipal [Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine], maison d'opéra [Grand Théâtre de Calais]

Tableau 1. Les formes et les types de lieux des spectacles

Cette alternance des formes reflète une souplesse dans le mode de production et une relative viabilité économique pour la compagnie : la production des petites formes est plus régulière à la Péniche Opéra (62% de la production), car elles comportent moins de risques financiers que les moyennes (29,7%) ou les grandes formes (8,3%)³.

Toutefois, cette alternance des modes de production n'empêche pas un problème économique majeur : les spectacles ne sont pas rentables pour la compagnie. Les analyses menées sur les budgets de la compagnie⁴ démontrent que malgré les coûts de production peu élevés des spectacles, les recettes de billetterie ne permettent pas de couvrir les dépenses. Cela est principalement dû à la jauge très réduite des péniches,

³ Pour Mireille Larroche, la péniche permet de créer de petits spectacles transportables : « à la Péniche, tout est plus léger et mobile, [...] on prend moins de risques financiers ». Mireille Larroche, citée par Anne Rey, « Mireille Larroche, marginale non marginalisée. Un metteur en scène qui parie sur le risque », *Le Monde*, 25 janvier 1995.

⁴ Ces analyses sont menées par Thomas Niel dans son mémoire de recherche, et sont malheureusement partielles : dans les archives de la compagnie, quelques budgets n'ont pas été conservés et les bilans manquent cruellement. Cf. Annexes 1a et 1b, Volume II « Annexes », pp. 169-220 ; Thomas Niel, « Tableau 4 : Évolution des tarifs moyens des places de la Péniche par saison », *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, *Op. cit.*, p. 63.

limitée à cent cinquante places⁵ et à une grille tarifaire inférieure à celles des maisons d'opéra, proposée par la compagnie dans une logique de plus grande accessibilité⁶.

Si les données manquent concernant les années 1980 dans les archives de la compagnie, le prix moyen d'une place pour un spectacle représenté dans la Péniche Opéra varie peu de 1990 à 2015 : un billet coûte environ 17 euros⁷. Ce tarif est attractif pour une institution de spectacle lyrique, et l'est d'autant plus avec la mise en place de tarifs réduits pour les jeunes, les enfants et les habitants du « quartier ». À titre d'exemple, nous comparons les tarifs proposés pour les représentations des *Aventures du roi Pausole* à l'Opéra-Comique en 2004 avec ceux d'*Outsider* à la Péniche Opéra en 2008 : le premier spectacle affiche des tarifs de 75 euros à 15 euros répartis en cinq catégories en fonction de l'emplacement⁸, tandis que le second propose quatre tarifs fixés par rapport aux types de spectateurs – un tarif plein à 24 euros, un tarif « quartier » à 19 euros, un tarif jeune à 12 euros et un tarif enfant à 8 euros. La Péniche Opéra propose une politique tarifaire attractive face aux maisons d'opéra : les tarifs sont peu élevés et fixés en direction de différentes catégories socio-économiques (tarif plein, tarif jeune, tarif enfant) et notamment des habitants du quartier autour de la péniche. Cette politique tarifaire correspond à la volonté de démocratiser le spectacle lyrique en le rendant accessible financièrement aux publics.

Elle ne peut cependant pas permettre une stabilité financière sur le long terme⁹ par le seul biais de la création. La compagnie cherche à compenser ces pertes, notamment par

⁵ Selon la loi de Baumol, le spectacle vivant est difficilement rentable, voire simplement équilibré sur le plan financier. Il est impératif de réunir des financements extérieurs pour rééquilibrer les finances de la compagnie. Cf. William Baumol et William Bowen, *Performing Arts : The Economic Dilemma*, M.I.T Press, 1966.

⁶ La volonté de développer une politique tarifaire axée sur une plus grande accessibilité est issue des archives en notre possession. Les données ont été trouvées dans les documents de communication et les comptes rendus de saison de la compagnie. Cf. *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, Institut de Recherches en Musicologie, 31 janvier 2018, p. 209 [en ligne], disponible sur : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/79d0057f> Cf. Annexe 1a, « Annexes », p. 169.

⁷ Nous comparons à ce prix moyen le tarif des places pour le spectacle *Von Heute auf Morgen* en 1994, entre 100 et 120 francs, soit entre 15,24 et 18,29 euros et pour le spectacle *La Belle lurette* en 2000, fixé entre 80 et 150 francs, soit entre 12,29 et 22,86 euros.

⁸ L'Opéra-Comique répartit ses tarifs en cinq catégories en fonction du placement du spectateur dans la salle Favart : 75 euros pour la première, 60 euros pour la deuxième, 40 euros pour la troisième, 24 euros pour la quatrième et 15 euros pour la cinquième.

⁹ En analysant les budgets de la compagnie, tous les spectacles sont déficitaires : le produit final – produit des cessions ou recettes de billetterie – ne dépasse que rarement le tiers du budget total. Cf. Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, Op. cit., p. 63 ; Françoise Benhamou, « II. Le spectacle vivant », *L'économie de la culture*, Paris, Éditions La

la reprise d'œuvres déjà produites, comme c'est le cas de *Von Heute auf Morgen*, créée à la Péniche Opéra en 1994 et reprise au Tokyo Summer Festival en 1996. Cette pratique, relativement marginale pour la compagnie, souligne toutefois une forme de flexibilité dans le choix des spectacles programmés pour pallier des pertes financières éventuelles en s'appuyant sur des spectacles déjà créés.

Comme toute production de spectacle, les spectacles de la Péniche Opéra – petite, moyenne ou grande forme – constituent toujours des prises de risque financières. Toutefois, il transparait chez Christophe Crapez, interprète et membre du conseil artistique de 1999 à 2015, que la rentabilité et la viabilité des spectacles n'est finalement pas primordiale à la Péniche Opéra :

Il n'y avait aucune énergie dépensée pour faire vivre les spectacles, mais bien pour les créer. Vers le nouveau spectacle. [...] Le but n'était pas de remplir les salles et de faire vivre les spectacles, ce n'était pas ça notre état d'esprit.¹⁰

Cette idée est paradoxale : la diffusion est nécessaire pour la compagnie pour maintenir une relative stabilité financière et continuer à créer des spectacles, et pour permettre une large accessibilité des spectacles et mener à bien le projet *polistique* de la compagnie. Cette citation a toutefois le mérite de traduire les incohérences de gestion qui caractérisent les années d'activité de la compagnie : l'effort est mis pour créer des spectacles, pas pour les faire vivre.

2) Des crises budgétaires successives

La Péniche Opéra est soumise à des fluctuations économiques importantes de 1982 à 2015¹¹ : le budget total de la compagnie¹² augmente de manière significative entre 1984 à 2004¹³ puis subit une large baisse jusqu'en 2007¹⁴, pour se redresser en 2008 et

Découverte, coll. « Repères », 2017, pp. 29-41 [en ligne], consulté le 16 avril 2020, disponible sur : <https://www.cairn.info/l-economie-de-la-culture--9782707197047-page-29.htm>

¹⁰ Christophe Crapez, entretien mené par Clara Roupie, 25 avril 2018, « Annexes », p. 74.

¹¹ Cf. Thomas Niel, « Tableau 5 : Évolution des budgets totaux de la Péniche Opéra », *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, *Op. cit.*, p. 74.

¹² Nous entendons par budget total de la compagnie les budgets de fonctionnement du lieu et les budgets de production des spectacles.

¹³ La compagnie comptabilise en 1984 et 1985 près de 400 000 euros de budget total annuel, puis une augmentation significative en 1990 qui dépasse les 700 000 euros. Si une légère baisse a lieu en 1999, en 2003, la compagnie s'approche des 1 200 000 euros de budget total, cap dépassé en 2004 avec un budget annuel total de près de 1 400 000 euros.

¹⁴ En 2006, la compagnie est à 1 100 000 euros de budget total et en 2007, elle redescend à 800 000 euros.

essayer une seconde baisse de 2010 à 2013¹⁵. Si les données manquent et sont parfois contradictoires dans les archives de la compagnie pour dresser un tableau complet et analyser précisément l'évolution des budgets, elles traduisent une fluctuation économique.

La compagnie subit plusieurs crises entre 1982 et 2015 : la première au début de l'année 1985, lorsque la compagnie enregistre un déficit correspondant à un cinquième de son budget annuel total¹⁶. Cela entraîne la mise en place d'un plan de relance sur trois années, initié par Maurice Fleuret, alors directeur de la Musique au ministère de la Culture : une subvention de 810 000 francs est accordée à la compagnie pour son fonctionnement (200 000 francs) et pour la production des spectacles – la création du spectacle *Les Chambres de cristal* (310 000 francs) et une tournée de Paris à Berlin (300 000 francs). Toutefois, ce plan de redressement ne fonctionne pas : l'année suivante, en 1986, la Péniche Opéra n'a pas supprimé son déficit¹⁷.

Une nouvelle crise se produit dans la décennie suivante : au milieu de l'année 1989, le déficit s'élève à 2 200 000 francs, mais se réduit de moitié à la fin de l'année suivante¹⁸. Finalement, face à ces déficits récurrents, Mireille Larroche annonce la fermeture de la Péniche Opéra en 1996, en mettant en avant le manque cruel de subventions. La fermeture est évitée grâce au secours de l'Opéra-Comique, dont le directeur Pierre Médecin négocie avec l'État l'accueil en résidence de la compagnie. Sur le plan financier, cela permet à la compagnie de Mireille Larroche de tisser une relation de partenariat pour la production de spectacles (*Le Jardin des délices* en 1999). L'obtention du label de compagnie lyrique nationale¹⁹ en 1998, qui se traduit par une convention pluriannuelle avec l'État, permet également à la compagnie de retrouver une stabilité financière et des soutiens plus réguliers de partenaires publics et privés. À partir de la fin des années 1990, grâce à la résidence à l'Opéra-Comique et à la labellisation de la compagnie, la compagnie ne connaît plus de graves difficultés financières.

¹⁵ En 2008, la compagnie repasse le cap des 900 000 euros, puis en 2009 elle s'approche des 1 200 000 euros pour retomber à environ 800 000 euros en 2010 et à moins de 600 000 euros de budget en 2013.

¹⁶ La Péniche Opéra comptabilise un déficit de plus de 500 000 francs pour un budget total de 2 624 000 francs en 1984. Cf. « Compte-rendu d'activités saison 1984 », « 84-85 », Dossier 32, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 24.

¹⁷ « But de l'association membres de l'association Dossier de subventions 1986 », Dossier 33, *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ « Compte-rendu d'activités saison 89/90 », « Dossier de subventions CR 1989 » et « Demande de subventions 89 », « 82-85 », Dossier 32, *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, C, 2 « Statut juridique et moyens de financement de la compagnie ».

En dehors de ces difficultés financières, la rémunération des artistes – qui comprend à la fois le salaire de production et le salaire d’exploitation, c’est-à-dire la rémunération des artistes en fonction du nombre de représentation du spectacle – est également soumise aux variations : les rémunérations sont établies en fonction des projets et sont donc variables, parfois très réduites pour les interprètes. La rémunération est d’ailleurs au cœur des entretiens menés auprès des collaborateurs et des artistes de la Péniche Opéra²⁰, qui mettent notamment en cause un manque de transparence de Mireille Larroche : « on était très mal payés, certains jours de répétition n’étaient pas déclarés, parce qu’il n’y avait pas assez d’argent »²¹. Le compositeur Vincent Bouchot, présent à la Péniche Opéra de 1994 à 2014, met d’ailleurs en exergue le montant du cachet des chanteurs à la Péniche Opéra, « à la limite du honteux »²² :

Non seulement, ça n’avait rien à voir avec les cachets des chanteurs d’opéra, mais en plus, ça n’avait rien à voir avec les cachets de professionnels, on pouvait gagner beaucoup moins d’argent en chantant à la Péniche qu’en chantant dans un chœur professionnel.²³

Cette rémunération représente tout de même environ un tiers du budget de production, et sa variabilité peut être en lien avec la diversité des projets artistiques et des moyens financiers réunis pour leur production : pour le spectacle *Les Aventures du Roi Pausole* (2004), les cachets des chanteurs s’échelonnent de 533 à 1300 euros pour un total de neuf représentations, incluant les répétitions²⁴, et, pour *Chantier Woyzeck* (2013), 450 euros pour cinq représentations²⁵. Cet état ne se limite pas aux petites et moyennes formes qui pourraient expliquer des subventions difficiles à obtenir même avec un coût de production réduit : la rémunération varie d’un projet artistique à l’autre, en fonction

²⁰ C’est ce que défend la costumière Danièle Barraud au cours de la production du spectacle *Ubu, opéra*, à l’Opéra-Comique, lorsqu’elle revendique auprès de Mireille Larroche, un salaire important : « Je suis obligée de réunir un atelier, mais un atelier est un bien grand mot parce que vu qu’il n’y a que trois franc six sous, donc je m’y mettais moi-même. À tel point que je lui ai dit : « Mireille [Larroche], tu ne paies pas les gens très bien, tu me paies comme costumière et là-dessus, de nombreux costumiers ne font rien. [...] Je considère que je dois avoir un salaire conséquent ». Danièle Barraud, entretien mené par Clara Roupie, 20 février 2018, « Annexes », p. 39.

²¹ Vincent Bouchot, entretien mené par Clara Roupie, 5 mai 2018, *Ibid.*, p. 99.

²² *Id.*, entretien mené par Thomas Niel, 1^{er} juillet 2019, *Ibid.*, p. 153.

²³ *Ibidem.*

²⁴ « Pausole janvier 2004 », Dossier 252, *Le Fonds d’archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 120.

²⁵ « L’île des fous – Folie et Musique – 2014 », Dossier 286, *Ibid.*, p. 167.

des financements obtenus, du nombre de représentations et du temps de création du spectacle²⁶, autant de critères qui entraînent une variation des salaires.

La Péniche Opéra subit des crises budgétaires successives qui se répercutent sur la gestion de la compagnie et la création des spectacles. Elles s'expliquent principalement par des problèmes de gestion de la structure globale, accrus par l'absence d'administrateur, en particulier dans les dernières années de la compagnie, qui ne permet pas de maintenir un budget équilibré²⁷. Aussi, une fois le label de compagnie lyrique nationale obtenu et les financements stabilisés, l'équilibre financier reste difficile à maintenir à la Péniche Opéra et la fragilité financière reste prégnante : la compagnie développe une dépendance aux partenaires extérieurs²⁸ pour assurer la production des spectacles.

L'analyse de la gestion de la compagnie Péniche Opéra met en lumière des difficultés financières constantes et une rémunération des artistes fluctuante. Ces problématiques économiques illustrent une prise de risque perpétuelle, un pari sur le succès de spectacles finalement peu rentables pour la compagnie, mais également une dépendance réelle et concrète, à l'égard des dispositifs d'accompagnement au fonctionnement du lieu et à la production des spectacles.

²⁶ Ces données sont notamment mises en valeur dans un rapport d'inspection de la Péniche Opéra pour le ministère de la Culture daté de 2005. Cf. Laurent Chassain, *Compagnie d'expression musicale d'opéra vivant – Péniche Opéra, Rapport d'inspection, juillet/août 2005*, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, 2005, p. 21.

²⁷ Au cours des dernières années d'activité de la Péniche Opéra, Mireille Larroche assure elle-même le poste d'administratrice face à une suractivité de la compagnie : « Des gens qui ont eu vraiment eu le titre d'administrateur, il n'y en a eu que très peu. Trois ou quatre en trente-cinq ans. Un vrai administrateur à la Péniche Opéra, c'est quelqu'un qui a un réseau et qui est capable de discuter d'égal à égal avec un directeur d'opéra tout comme avec le maire d'un village de 350 habitants [...], qui est capable de monter des dossiers de demandes de subventions nationales, régionales, départementales, de trouver des partenaires de production, des mécènes, d'organiser des tournées et de gérer un budget de deux millions d'euros. La personne qui a ce profil est rare. Souvent quand on la trouve, elle demande une secrétaire, un chargé de communication, une attachée de presse, un chargé de diffusion, un directeur technique, un comptable... Les subventions sont englouties par les salaires et le fonctionnement de ce *staff* et il ne reste plus un sou pour la création ! ». Mireille Larroche, entretien mené par Thomas Niel, 13 mai 2019, « Annexes », p. 146.

²⁸ Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 1, B « La dépendance à l'égard des partenaires ».

B. La dépendance à l'égard des partenaires

Les crises économiques successives que subit la structure Péniche Opéra, entraînent une dépendance très forte, nécessaire, aux partenaires. Ici, la notion de partenaire est entendue au sens large et regroupe tous les acteurs qui participent de près ou de loin au financement du fonctionnement et des créations de la compagnie : les subventions publiques et privées, les conventions de résidence et les coproductions. La compagnie met en place un mode de production qui lui est propre, construit au gré des financements rassemblés.

1) Les résidences artistiques : une question de survie

La Péniche Opéra est largement financée par des subventions extérieures, publiques ou privées²⁹, qui représentent une part importante du budget total de la compagnie : par exemple, sur les 1 332 632 euros du budget total de la compagnie en 2004, 42% du budget est représenté par les subventions ; en 2014, ce taux s'élève à environ 83%. Sur la totalité des années d'activité de la Péniche Opéra, l'ensemble des subventions dépasse les 50% du budget total, avec un maximum de 90% pour l'année 2013³⁰. Ces subventions ont des objets différents : fonctionnement du lieu, projet artistique et résidence.

Il apparaît nécessaire de préciser ce dernier type de subvention : la Péniche Opéra est largement tributaire des subventions de résidence pendant ses années d'activité et s'inscrit d'ailleurs dans une recherche perpétuelle de résidence. Si, dès les années 1980, la résidence d'artiste existe dans la pratique, l'année 1997 marque la première publication d'une circulaire émanant du ministère de la Culture et de la Communication à l'attention des directeurs des DRAC datée du 4 décembre. Intitulée « Note préparatoire à la mise en place de la déconcentration du dispositif des aides à la création et à la diffusion chorégraphiques, préalable à l'avis de la circulaire d'emploi des crédits déconcentrés »³¹, elle définit spécifiquement la résidence d'artiste de danse

²⁹ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, C, 2 « Statut juridique et moyens de financement de la compagnie » ; Annexe 2a, « Annexes », pp. 221-250.

³⁰ Cf. Thomas Niel, « Tableau 6 : Évolution des financements extérieurs de la Péniche Opéra », *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, Op. cit., p. 78.

³¹ Anne Chiffert, « Note préparatoire à la mise en place de la déconcentration du dispositif des aides à la création et à la diffusion chorégraphiques, préalable à l'avis de la circulaire d'emploi des crédits déconcentrés », 4 décembre 1997.

contemporaine comme un dispositif³² justifiant la présence d'un artiste ou d'une compagnie dans un territoire – une municipalité, une structure – pour un temps donné. La circulaire fixe le cadre institutionnel et les objectifs de la résidence : l'accompagnement du développement des équipes professionnelles de création – artistes et compagnies –, l'incitation à la programmation des formes et des styles de danse les plus divers en ouvrant les lieux d'accueil aux compagnies, en coproduisant la création et en facilitant la confrontation avec les publics et l'inscription des activités chorégraphiques dans l'aménagement culturel des territoires. Ce premier cadrage en appelle un second en 2006, avec la publication de la première circulaire en matière de résidence, élargie, cette fois-ci, à l'ensemble des arts par le ministère de la Culture³³. La circulaire enjoint à l'administration de financer des résidences dès lors qu'elles invitent au croisement des pratiques artistiques et des structures, en plaçant la rencontre avec les publics au cœur du dispositif : la résidence a pour but d'accompagner les artistes dans le développement de leurs activités, d'offrir au public une diversité artistique et d'ancrer la création artistique dans la réalité du territoire³⁴.

Ces deux circulaires donnent un cadre précis aux futures résidences qui, par les subventions dont elles sont assorties, sont considérées par la Péniche Opéra comme précieuses : la compagnie s'attache à répondre aux critères posés par les circulaires pour bénéficier de subventions, un moyen indispensable à la viabilité économique de la Péniche Opéra et un outil d'inscription dans le paysage culturel français. Les résidences sont un bon exemple de l'opportunisme de la compagnie et de sa capacité d'adaptation :

³² La circulaire décrit le dispositif de résidence : « Il a pour but d'inciter les structures culturelles et les collectivités à accueillir les compagnies chorégraphiques dans des lieux professionnels de travail, à coproduire les créations et à s'engager dans la diffusion des spectacles ». *Ibid.*, Annexe 2 « Les résidences chorégraphiques. Mode d'emploi », p. 1.

³³ La circulaire précise le cadrage de la résidence : « Les résidences peuvent être définies comme des actions qui conduisent un ou plusieurs artistes d'une part, et une ou plusieurs structures, institutions ou établissements culturels, d'autre part, à croiser, pour un temps donné, leurs projets respectifs dans l'objectif partagé d'une rencontre avec le public. Elles visent conjointement à répondre de manière adaptée, concertée ou contractuelle au souci d'accompagner des artistes dans le développement de leur activité et à renforcer l'action des établissements ou structures d'accueil dans la réalisation de leurs missions. Elles ont également pour objectif de contribuer à offrir au public une diversité de propositions artistiques ou critiques représentant, de façon équilibrée, les diverses expressions de la création artistique, qu'il s'agisse d'écriture contemporaine ou de formes innovantes de présentation des œuvres du patrimoine. Enfin, elles visent à mieux ancrer le travail artistique dans une réalité territoriale ». Circulaire n°2006/001 relative au soutien à des artistes et à des équipes artistiques dans le cadre de résidences, rédigée par Renaud Donnedieu de Vabres, 13 janvier 2006 [en ligne], consultée le 3 novembre 2019, disponible sur : <https://www.snsf.fr/ressources/textes-de-references-ressources/circulaire-no2006-001-du-13/>

³⁴ Cette relation d'échange est contractualisée par une convention. Il existe des résidences ne remplissant pas ces conditions et qui ne sont donc pas financées par l'État.

pendant trente ans, les résidences de la compagnie se succèdent dans divers lieux, l'Espace Jacques Prévert de la ville d'Aulnay-sous-Bois (1982-1988) ou la Maison-Cargo de Grenoble (1988-1998), dans des maisons d'opéra, à l'Opéra-Comique (1998-2007) et à l'Opéra de Toulon (2003-2009), ou encore, dans les théâtres municipaux de Fontainebleau (2009-2012) et de Vitry-sur-Seine (2012-2015). La compagnie a tissé au fil des années un réseau de résidences artistiques qui nécessitent la signature de conventions pluriannuelles à durée variable avec la municipalité ou la structure d'accueil³⁵. La résidence place les deux parties dans une relation d'échange : la Péniche Opéra gagne une visibilité, et les structures diversifient leur programmation, tous ont la possibilité d'engager un dialogue avec les publics.

À titre d'exemple, la comparaison des résidences à l'Opéra-Comique (1998-2007) et au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine (2012-2015) est particulièrement révélatrice des rapports qu'entretient la compagnie avec les structures : ces deux résidences ont lieu dans des contextes sociaux très différents, voire opposés, et révèlent la diversité des structures rencontrées.

La résidence de la Péniche Opéra à l'Opéra-Comique est décidée en 1997 par le directeur du théâtre, Pierre Médecin. Cette convention naît dans un contexte économique particulier : alors au bord de la fermeture définitive, la compagnie signe une convention de résidence avec l'Opéra-Comique pour s'assurer un lieu de représentation pérenne. La convention de résidence est ici une question de survie pour la Péniche Opéra, et l'accord passé entre la compagnie et l'Opéra-Comique se focalise spécifiquement sur la création de spectacles : la compagnie bénéficie d'un espace de stockage salle Favart et d'un soutien financier sous la forme de coproductions pour la création de spectacles en dehors des locaux de la compagnie et auprès d'un public plus large. Dans ce cadre très favorable, *Ubu, opéra* et *Les Aventures du roi Pausole* sont créés à l'Opéra-Comique, et *Le Jardin des délices* est créé en partenariat avec l'Opéra-Comique pour le festival de Sablé-sur-Sarthe, puis représenté dans la salle Favart. Cette opportunité permet à la compagnie de créer des spectacles différents, plus ambitieux – en moyens financiers, matériels et humains – que ceux créés dans le lieu péniche.

³⁵ Les résidences sont établies par un contrat, une convention ou un cahier des charges, qui vient préciser les modalités du partenariat – objet de la résidence, durée, calendrier, moyens mis à disposition, conditions financières, apports de deux parties, etc. – entre la compagnie Péniche Opéra et la structure d'accueil. La rédaction et la signature du contrat permettent aux deux parties d'obtenir des financements de la part du ministère de la Culture.

Les relations contractuelles diffèrent selon les structures partenaires. L'intervention de la Péniche Opéra au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine de 2012 à 2015 n'a jamais été contractualisée, elle est toutefois désignée sous l'appellation « résidence territoriale »³⁶ dans les documents issus des archives de la compagnie. Les avantages de la compagnie sont les mêmes qu'à l'Opéra-Comique : le théâtre s'engage à coproduire (*Chantier Woyzeck* et *100 Miniatures*) et programmer (*Hänsel et Gretel*) des spectacles, et la compagnie a accès au centre social Balzac, proche du théâtre Jean Vilar, comme lieu de répétition et de création de spectacle. Mireille Larroche évoque l'organisation de la résidence avec Gérard Astor, directeur du Théâtre Jean Vilar, autour de la création de *Chantier Woyzeck* :

À Vitry-sur-Seine [...] ce fut très exigeant, mais encadré par une personne compétente et sincèrement soucieuse de la culture populaire : Gérard Astor, directeur du Théâtre Jean Vilar. Il laissait une totale liberté à l'artiste dans le cadre fixé. Il a fallu le convaincre du projet, qu'il rencontre le compositeur, le dramaturge, qu'il nous amène sur les lieux, que nous lui fassions la démonstration que c'était à Vitry que nous voulions faire le spectacle – pas lui, nous ! [...] Ensuite nous avons eu carte blanche [...].³⁷

La résidence se traduit principalement par des engagements de la part du Théâtre Jean Vilar : la mise à disposition d'un financement et d'un espace de création³⁸. La compagnie s'engage également à réaliser une part importante d'actions de médiation culturelle sur le territoire³⁹ en dehors du temps de création, en échange de ces avantages.

Bien que ces résidences touchent des lieux et des contextes socio-culturels différents, l'accent est particulièrement mis sur la création des spectacles et la possibilité, pour la Péniche Opéra, de sortir de la péniche et de s'inscrire dans des territoires divers, auprès de publics nouveaux. Grâce aux subventions de résidence, la compagnie peut mener à bien son projet : la création lyrique au contact des territoires. Toutefois, en fonction des lieux, les relations contractuelles entre la structure et la compagnie diffèrent.

³⁶ « Bible » de la Péniche Opéra, *La Péniche Opéra : Compagnie Nationale de Théâtre Lyrique et Musical. Tous les spectacles de 1981 à 2015*, archives de la Péniche Opéra, p. 7 [en ligne], consulté le 29 novembre 2017, disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/mireille-larroche/la-peniche-opera/histoire/>

³⁷ Mireille Larroche, entretien mené par Clara Roupie, 7 mars 2018, « Annexes », p. 50.

³⁸ Le théâtre met à disposition de la compagnie des espaces de travail et de répétitions, un défraiement pour le transport et l'alimentation des interprètes. Cf. « La Péniche Opéra – Compte rendu d'activités de la saison 2012/2013 », Dossier 14 ; « La Péniche Opéra – Compte rendu d'activité de la saison 2013-2014 », Dossier 15 ; « Des Chiffres et des Hommes – Saison 2015 », Dossier 16, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, pp. 13-14.

³⁹ Cf. « Chantier Woyzeck – 2014 », Dossier 287, *Ibid.*, p. 168.

Officiellement, les résidences permettent d'établir un contact avec des territoires et des publics divers. Elles sont également un moyen très efficace pour la compagnie d'obtenir des subventions complémentaires indispensables, en échange d'actions culturelles – la création de spectacles et/ou la médiation culturelle⁴⁰. Les résidences sont toutefois un moyen ponctuel d'accroître les ressources de la compagnie et de financer la production de spectacles. Elles sont un bon exemple de l'opportunisme et de la capacité d'adaptation de la compagnie : les objectifs et les obligations contractuelles varient d'une structure et d'un territoire à l'autre ; chaque résidence appelle à inventer des relations nouvelles⁴¹. C'est la raison pour laquelle le lieu de création du spectacle devient particulièrement signifiant et a, parfois, un impact direct sur la création⁴².

2) Les coproductions

Présente dès les premières années d'activité de la compagnie, la coproduction est un mode de production habituel, voire systématique, à la Péniche Opéra. Elle est définie par l'instruction fiscale du 3 février 2005 comme un contrat passé entre deux ou plusieurs parties, chargées de réguler « les conditions dans lesquelles elles participeront en commun à la fabrication, à la réalisation, à l'exploitation ou au financement d'un spectacle vivant »⁴³. Cela signifie que l'objectif est de répartir la charge de certaines dépenses de production (décors, costumes, cachets et services de répétition du personnel artistique) entre au moins deux organisations pour permettre la fabrication d'un spectacle.

⁴⁰ L'obligation de réaliser des actions de médiation culturelle est très mal vécue par Mireille Larroche, un constat paradoxal étant donné la volonté de créer du lien avec les populations des territoires traversés. Elle évoque un problème de gestion des subventions obtenues dans le cadre de la résidence au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine : les représentations de spectacles déjà créés pour les habitants du quartier Balzac – l'opéra de chambre de Donizetti *Rita ou le mari battu* (2010) et la création du compositeur Vincent Bouchot d'après *Les Brèves de comptoir* de Jean-Marie Gourio, *Les Cantates de bistrot* (2005) – ne sont pas payées : « les animations faisaient l'objet d'un projet et d'une subvention spécifique, puis avec le temps, elles ne furent plus payées et sont devenues impératives pour obtenir notre subvention de fonctionnement ! [...] Tout cela, même dans de bonnes conditions, au bout d'un moment, ça épuise ! [...] Ça prend beaucoup d'énergie ». Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 51. Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 2, B, 3 « La médiation culturelle : de nouveaux publics ? ».

⁴¹ Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 2, B « S'adapter aux publics : quel(s) public(s) pour la Péniche Opéra ? ».

⁴² Cf. *Infra*. Partie III « Autonomie, liberté et contrainte dans la création artistique : la dramaturgie adaptative de la Péniche Opéra ».

⁴³ Nadège Pothier, « Les Contrats de coproduction : approches juridique, fiscale et comptable », Centre national du théâtre, Profession Spectacle, 2006 [en ligne], consulté le 15 avril 2020, disponible sur : <https://www.profession-spectacle.com/les-contrats-de-coproduction-approches-juridique-fiscale-et-comptable/>

À la Péniche Opéra, tous les spectacles, ou presque, font appel à un ou plusieurs coproducteurs⁴⁴, si bien que la coproduction fait partie intégrante du modèle économique de la compagnie. Elle intervient principalement face à une absence de financements suffisants pour permettre à la compagnie de produire elle-même et en intégralité ses spectacles.

Date	Nom du spectacle	Coproducteurs
1980	<i>Utopopolis</i>	Péniche Théâtre / Programme musical de Luxembourg Culture
1982	<i>Actualité</i>	Péniche Opéra / Centre Luxembourg Lyrique / Alpha FNAC / Luxembourg Culture
1986	<i>Shoot Again</i>	Péniche Opéra / La Muse en Circuit / Programme musical de Luxembourg Culture / Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois
1989	<i>Le Rouge et le noir</i>	Péniche Opéra / Ars Nova / Grand Théâtre de Tours / Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois / Opéra de Nice / Alpha FNAC / Fondation Louis Vuitton
1994	<i>Von Heute auf Morgen</i>	Péniche Opéra / Goethe Institut / Festival d'Évreux Musicavoix / Festival Sons d'Hiver
1999	<i>Le Jardin des délices</i>	Péniche Opéra / Centre Culturel de Taïpeh à Paris / Institut français de Taïpeh / Conseil National des Affaires culturelles de Taïwan / Opéra en Île-de-Luxembourg
2000	<i>La Belle lurette</i>	Péniche Opéra / Ville d'Ivry-sur-Seine / Musique Nouvelle en Liberté / IFOB
2002	<i>Ubu, opéra</i>	Péniche Opéra / Opéra-Comique / Opéra de Montpellier
2004	<i>Les Aventures du roi Pausole</i>	Péniche Opéra / Opéra-Comique / Opéra de Toulon / Opéra de Nice
2006	<i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>	Péniche Opéra / Opéra de Toulon / Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois / Théâtre de Luxembourg à Meaux
2008	<i>Outsider</i>	Péniche Opéra / Ensemble 2E2M
2013	<i>Wozzeck</i>	Péniche Opéra / Ensemble 2E2M / Opéra d'Avignon / Opéra de Reims / Opéra de Limoges / Opéra de Rouen
2014	<i>Chantier Woyzeck</i>	Péniche Opéra / Théâtre Jean Vilar à Vitry-sur-Seine

Tableau 2. Les coproducteurs des spectacles de la Péniche Opéra

À titre d'exemple, *Les Aventures du roi Pausole* à l'Opéra-Comique réunit la Péniche Opéra, l'Opéra-Comique, mais également l'Opéra de Toulon et l'Opéra de Nice⁴⁵. La première représentation de cette « super-production »⁴⁶ met clairement en lumière l'apport de chaque acteur de manière exemplaire, chaque acteur prend en charge une partie de la production du spectacle : l'Opéra-Comique fournit la salle Favart et ses 1200 places, l'Opéra de Toulon met son orchestre, son chœur de chanteurs et les

⁴⁴ Cf. Annexes 2a et 2b, « Annexes », pp. 221-258.

⁴⁵ La coproduction permet le partage des coûts de production de spectacle entre différentes structures, maisons d'opéra, théâtres municipaux et compagnies de spectacle vivant. Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 1, B, 2 « Les coproductions ».

⁴⁶ Ce terme est utilisé par Thomas Niel au cours de sa communication « La création du *Roi Pausole* : l'outil de la résidence au service de la création », pour la Journée d'étude « Création, recréation dans la programmation de la Péniche Opéra », Université de Poitiers, 8 mars 2018.

danseuses de son corps de ballet au service de la création, l'Opéra de Nice confectionne les décors et les costumes du spectacle, et la Péniche Opéra produit la réalisation artistique et sa propre distribution⁴⁷. Cet alliage de quatre institutions donne les moyens financiers et matériels nécessaires à la réalisation du projet artistique de la Péniche Opéra. Toutefois, la coproduction peut également exiger de la part des coproducteurs des contreparties qui ont des conséquences directes sur le spectacle : lors de la représentation du spectacle à l'Opéra de Nice, une nouvelle distribution⁴⁸ est imposée, conséquence d'un apport financier et matériel de la part de l'Opéra de Nice pour la fabrication des costumes et des décors dans le cadre de la coproduction du spectacle. Il s'agit ici d'une forme de contrepartie en échange d'un apport financier, un exemple de la capacité d'adaptation de la compagnie.

La diversité des coproducteurs des spectacles instaure un mode de production soumis à l'adaptation. Cette idée est d'ailleurs développée dans le rapport d'inspection de Laurent Chassain sur les pratiques artistiques de la Péniche Opéra pour le service de l'inspection de la création artistique du ministère de la Culture et de la Communication en 2005⁴⁹ :

D'une manière globale, il ressort malgré tout, que les choix de la programmation en général, voire de la production en particulier, relèvent davantage des opportunités et des aléas éventuels des rencontres et partenariats, que d'une ligne artistique vraiment choisie et tenue.⁵⁰

Le rapport de Laurent Chassain apporte une vision extérieure aux pratiques et aux objectifs artistiques de la Péniche Opéra. L'adaptabilité se lit au travers des « opportunités et des aléas éventuels des rencontres et partenariats » et ne rend finalement pas compte d'une « ligne artistique vraiment choisie et tenue ». L'adaptabilité s'illustre particulièrement dans le montage économique induit par la diversité des coproducteurs, et rejaillit également dans les spectacles, par l'association des membres et artistes de la Péniche Opéra avec d'autres artistes, notamment des ensembles musicaux, qui participent à la production et à l'interprétation des

⁴⁷ Cf. Annexe 19, « Annexes », p. 322.

⁴⁸ Cf. Annexe 18, *Ibid.*, p. 321.

⁴⁹ Laurent Chassain, *Compagnie d'expression musicale d'opéra vivant – Péniche Opéra, Rapport d'inspection, juillet/août 2005, Op. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

spectacles⁵¹, tels l'Ensemble Clément Janequin, l'Ensemble Carpe Diem⁵² ou l'Ensemble 2E2M⁵³.

La coproduction se traduit à la Péniche Opéra par une augmentation des moyens – financiers, matériels, humains – alloués à la création de spectacle. Nécessaire et omniprésente dans les productions de la compagnie, elle participe également à son rayonnement : l'engagement de partenaires divers à la fabrication d'un spectacle permet de mener à bien la création et conduit parfois à leur exportation dans des territoires divers et à la rencontre de publics nouveaux⁵⁴.

Les coproductions, les subventions publiques et privées, et plus spécifiquement les résidences, sont des outils et des moyens nécessaires à la création et à l'inscription de la compagnie dans le paysage culturel de son époque. La compagnie crée un mode de production original, en associant des sources de financement ponctuelles et pérennes : pour chaque nouvelle production, la compagnie effectue des montages économiques. Ce mode de production est-il efficace pour contrer les difficultés économiques ? Permet-il de parvenir à un mode de production relativement viable ? Il induit nécessairement une prise de risque et des concessions récurrentes : la production à la Péniche Opéra appelle des sources nombreuses et diverses de financement avec lesquelles il faut négocier et s'adapter. Il est d'ailleurs significatif de remarquer que Mireille Larroche contredit, *a posteriori*, le mode de production qui a été celui de la compagnie :

Il faut être plus optimiste, plus volontaire et surtout ne pas « attendre les subventions », redoutable outils de normalisation. Il faut se battre contre ça, il faut vous battre. [...] C'est surtout un problème de démarrage : la subvention au démarrage étouffe, toute l'énergie se gaspille dans la constitution des dossiers de demandes de subvention, sans véritable garantie. Au lieu de faire cela, il faut jouer, jouer. [...] Il faut faire attention et se préserver : ne pas faire un spectacle sans spectateur, ne pas créer d'état de dépendance avec les subventions.⁵⁵

Pour Mireille Larroche, les contraintes financières empêchent l'artiste de se concentrer sur la création. Elles obligent la compagnie à s'adapter et à adapter les projets artistiques – aux demandes et besoins des structures – ; il s'agit donc bien d'une

⁵¹ Cf. Annexe 2a, « Annexes », pp. 221-250.

⁵² L'Ensemble Carpe Diem a notamment participé à la production et à la création d'*Ubu, opéra*.

⁵³ L'Ensemble 2E2M participe à la production et à la création de *Von Heute auf Morgen*, *Outsider*, *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*.

⁵⁴ En effet, bien que créé à l'Opéra-Comique, le spectacle *Les Aventures du roi Pausole* est également représenté dans les maisons d'opéra coproductrices, l'Opéra de Nice et l'Opéra de Toulon.

⁵⁵ Mireille Larroche, entretien mené par Clara Roupie, 14 décembre 2016, « Annexes », p. 13.

adaptation imposée par les contraintes, mais consciente et volontaire pour mener à bien le travail artistique. Bien que cette déclaration de la directrice de la compagnie soit critique envers ces pratiques, elle est faite à l'issue des années d'activité de la Péniche Opéra, en 2016. La compagnie s'est nécessairement pliée aux exigences des cahiers des charges des structures d'accueil. Le discours critique de Mireille Larroche est en contradiction avec l'opportunisme dont a fait preuve la compagnie dès ses premières années d'activité. La dépendance financière de la Péniche Opéra aux partenaires est la conséquence des crises financières constantes pendant ses années d'activité, qui découlent de la volonté de Mireille Larroche de maintenir une distance avec les institutions, bien qu'elle soit largement bénéficiaire des subventions étatiques de 1982 à 2015.

C. L'indépendance par l'itinérance

Pour pallier la dépendance économique aux partenaires, Mireille Larroche affirme, avec le choix de la péniche, une forme d'indépendance physique : la Péniche Opéra évolue en marge des structures traditionnelles en créant et en diffusant des spectacles par le biais de son lieu, principe sur lequel la Péniche Théâtre, puis la Péniche Opéra sont fondées, dès l'origine. Grâce à la fonction nomade des péniches et le développement d'une diffusion massive des spectacles, la compagnie touche des publics divers et notamment ceux éloignés des structures de l'art lyrique.

1) La marginalisation consciente de la compagnie

Le projet de Mireille Larroche pour la Péniche Opéra consiste à conserver une indépendance à l'égard des institutions, qui s'exprime dans une forme de marginalité revendiquée par Mireille Larroche : « nous sommes marginaux sans être marginalisés. [...] Pas de projet culturel national à long terme, des programmations au jour le jour »⁵⁶. La marginalité évoquée tient de la marginalisation artistique et physique, pas économique : Mireille Larroche estime que la compagnie conserve une forme d'indépendance, voire de liberté, par le choix d'un lieu nomade, l'absence de projet

⁵⁶ Anne Rey, « Mireille Larroche, marginale non marginalisée. Un metteur en scène qui parie sur le risque », art. *cit.*

culturel sur le long terme et une programmation qui se structure au gré des opportunités⁵⁷.

Le choix du lieu péniche permet le nomadisme et donne la liberté de ne pas s'ancrer dans un territoire unique. Pour Mireille Larroche, le choix de la péniche comme lieu de création est indispensable⁵⁸ : il représente sa volonté de créer un espace de liberté en dehors des structures culturelles préexistantes. La péniche est à considérer comme un « lieu intermédiaire »⁵⁹, selon la définition de l'administrateur Fabrice Lextraît dans un rapport⁶⁰ commandé par le secrétariat du Patrimoine et de la Décentralisation culturelle en 2001 :

Le phénomène [de développement de lieux intermédiaires] qui a commencé en France dans les années 1980 s'est prodigieusement accéléré dans les cinq dernières années. Les raisons de cette accélération sont nombreuses, mais elles croisent toutes une réalité incontournable. Si des artistes, des publics, des opérateurs, des décideurs politiques et institutionnels ont décidé de s'engager dans ces expériences, c'est parce qu'ils ne trouvaient pas dans les lieux et les pratiques institués la possibilité d'inventer de nouvelles aventures.⁶¹

Le désir de rupture avec « les lieux et les pratiques institués » et l'invention « de nouvelles aventures » font écho au contexte de création de la compagnie de Mireille Larroche⁶². Au-delà, ces lieux intermédiaires s'articulent autour de trois problématiques spécifiques à la création, qui rappelle les principes du projet *polistique* et artistique de la Péniche Opéra : « pour gagner en autonomie », il s'agit de remettre en question l'espace comme lieu d'investigation scénographique, de travail et d'accueil des publics et des populations, d'interroger également le temps – artistique, économique – de recherche, de construction, de production et d'exploitation, et enfin, de questionner les relations

⁵⁷ Cf. Laurent Chassain, *Compagnie d'expression musicale d'opéra vivant – Péniche Opéra, Rapport d'inspection, juillet/août 2005, Op. cit.*, p. 20.

⁵⁸ Mireille Larroche explique le choix de la péniche : « c'est un choix stratégique [...]. Nous voulions trouver un lieu où nous aurions la liberté de créer un laboratoire... où nous pouvions tout créer ». Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 52. Cela n'empêche pas le désir et l'obligation de s'exporter hors des locaux de la Péniche Opéra. Cf. Annexe 10, *Ibid.*, p. 275.

⁵⁹ La notion de « lieu intermédiaire » est également étudiée par Bérénice Hamidi-Kim dans sa thèse de doctorat. Cf. Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007 : Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, Lettres et Arts, Université Lyon 2 – Lumière, 2007 [en ligne], consulté le 14 février 2017, disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00602438/document>

⁶⁰ Fabrice Lextraît, avec le concours de Marie Van Hamme et Gwénaëlle Groussard, *Friches, fabriques, lieux, expériences... : Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Rapport à Michel Duffour, secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, Paris, La Documentation française, 2001.

⁶¹ *Ibid.*, p. 3-4.

⁶² Cf. *Supra*. Partie I « La Péniche Opéra dans le paysage lyrique de son temps ».

avec les publics et les populations dans la création, afin que « l'artiste se retrouve au centre du processus, en prise directe avec la société, le réel »⁶³. Bérénice Hamidi-Kim évoque la diversité de ces lieux intermédiaires mais dresse toutefois le constat d'une similitude :

Certains mots clés reviennent comme des leitmotiv pour décrire ces lieux et pratiques artistiques : circulation, décloisonnement, hybridation, chantier, échange, défrichage, décentrement... Les points communs se résument en fait à la volonté d'une double ouverture de l'art, le lieu servant de point de rencontre et d'échange entre différentes disciplines et entre les artistes et le public [...].⁶⁴

Le projet de Mireille Larroche pour la compagnie s'inscrit dans le cadre des « lieux intermédiaires » : le lieu péniche permet une liberté d'expérimenter la création et les échanges par la rencontre de populations diverses.

Du point de vue économique, ces lieux intermédiaires, et la Péniche Opéra en particulier, constituent des « alternatives aux modèles dominants de diffusion culturelle »⁶⁵. Si les artistes ont initialement cherché à limiter les conditions artistiques et économiques essentielles à la production et à la diffusion des spectacles, la précarité économique est manifeste : pour produire et diffuser les spectacles, il est nécessaire de réunir des « sources de financements plus hétérogènes que celles des équipements et des projets conventionnés »⁶⁶. Fabrice Lextrait décèle notamment une présence accrue de coproducteurs, déjà évoquée précédemment dans le cadre de la Péniche Opéra⁶⁷, voire une normalisation de la coproduction qui entraîne des effets négatifs sur la production :

Cette normalisation entraîne la marginalisation des propositions singulières, car les consensus à trouver se font en fonction de contraintes de plus en plus fortes. En fait, la coproduction est, sous cette forme, la négation même de la production, car elle substitue à un engagement politique, à une prise de risque artistique, une contribution économique qui présente bien peu d'enjeu.⁶⁸

⁶³ Fabrice Lextrait, « Projets, aventures, friches, squats, fabriques : de nouveaux espaces publics en construction », *Mouvements*, n°17, 2001, pp. 65-69 [en ligne], consulté le 24 avril 2021, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-4-page-65.htm>

⁶⁴ Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007 : Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, *Op. cit.*, p. 485.

⁶⁵ Fabrice Lextrait, « Projets, aventures, friches, squats, fabriques : de nouveaux espaces publics en construction », *art. cit.*

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Cf. Tableau 2. Les coproducteurs des spectacles de la Péniche Opéra. Même les petites formes créées et diffusées exclusivement dans les locaux de la Péniche Opéra nécessitent des coproducteurs.

⁶⁸ Fabrice Lextrait, avec le concours de Marie Van Hamme et Gwénaëlle Groussard, *Friches, fabriques, lieux, expériences... : Une nouvelle époque de l'action culturelle*, *Op. cit.*, p. 26.

À la Péniche Opéra, cette contribution nécessaire peut être effectivement vécue comme une marginalisation des pratiques exclusivement créées dans les locaux de la compagnie, mais elle est surtout un moyen de conserver une indépendance dans les choix artistiques et de diffusion. C'est ce que nous appelons la marginalisation consciente de la compagnie, qui se manifeste par une volonté d'évoluer en dehors des circuits de diffusion régionaux et nationaux, au prix d'une liberté dans la création, mais également d'une forme de marginalité.

Cette marginalisation est due à l'adaptabilité économique – « inventivité », selon le terme de Fabrice Lextrait – à l'œuvre, qui induit une lutte des artistes pour dépasser les difficultés financières constantes et œuvrer à contrer « l'imperméabilité des réseaux de diffusion pour avoir accès aux marchés »⁶⁹. La marginalité, si elle est choisie et revendiquée par Mireille Larroche, n'est pas viable sur le long terme. C'est la raison pour laquelle Mireille Larroche revient sur la nécessité de sortir du lieu péniche :

Nous avons tout le temps choisi de sortir de la péniche. [...] Clairement, il n'était pas question d'y rester. Nous y sommes restés pendant trente-cinq ans, mais ce n'était pas du tout la volonté initiale. [...] Mais ce laboratoire n'avait pas de sens s'il n'avait pas la possibilité d'être au contact du public.⁷⁰

La compagnie doit exporter et étendre les pratiques artistiques de la compagnie au dehors. C'est cette double posture que défend Mireille Larroche par l'expression « marginaux sans être marginalisés »⁷¹. Elle estime que la compagnie est à la fois indépendante, physiquement et artistiquement, mais qu'elle n'est pas en marge des structures traditionnelles puisqu'elle activement sollicitée, et peut concevoir des projets artistiques plus ambitieux (moyennes et grandes formes). Cette revendication explique à la fois l'indépendance artistique de la compagnie, et la forte dépendance économique qui se crée au fil du temps avec les partenaires⁷². Cette posture double entraîne nécessairement une logique d'adaptation.

La marginalisation consciente de la compagnie Péniche Opéra semble l'enfermer dans une posture schizophrénique. Le choix de la marginalité est un moyen mis au service de la liberté artistique de la compagnie pour conserver une forme

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 52.

⁷¹ Anne Rey, « Mireille Larroche, marginale non marginalisée. Un metteur en scène qui parie sur le risque », art. *cit.*

⁷² Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 1, B « La dépendance à l'égard des partenaires ».

d'indépendance de création et de diffusion des spectacles face aux institutions. Toutefois, il est difficile de sortir de la marginalité – conserver une liberté dans la création et la diffusion des spectacles par le biais de l'itinérance entretient, en soi, une forme de marginalité ; l'ancrage est difficile lorsqu'il est ponctuel – qui entraîne également une dépendance économique aux partenaires extérieurs.

2) Le développement de la diffusion des spectacles

Pour survivre économiquement, la compagnie organise une large diffusion de ses spectacles : de 1982 à 2015, la diffusion des spectacles se développe, entre les tournées⁷³ réalisées en péniches par le biais des voies fluviales et des canaux français et européens, la présence de la compagnie dans les programmations de festivals français et internationaux, dans les institutions lyriques traditionnelles et les théâtres municipaux⁷⁴.

Tournées	Festivals français	Festivals internationaux
Tournée de Paris à Berlin dans le cadre de l'année européenne de la musique (1985)	Festival d'Avignon (1980)	Festival d'Utrecht, Pays-Bas (1984)
Tournée de Paris à Prague en passant par Berlin avec les péniches Opéra et Adélaïde (1990)	Festival de Romans-sur-Isère (1983)	Festival d'Utrecht, Pays-Bas (1990)
Tournée de Paris à Magdeburg en passant par Hanovre, Hildeseim et Minden (1993)	Festival de Musique Ancienne de Beaune (1987)	Festival de Tokyo, Japon (1995)
Tournée de Paris à la Bourgogne (1993)	Festival d'Aix-en-Provence (1989)	Festival d'Utrecht, Pays-Bas (1999)
Tournée de Paris à Maubeuge en passant par Lille (2000)	Festival d'Évian (1991)	
Tournée en Seine-et-Marne sur la Seine, la Loing et l'Yonne (2009)	Festival de Sablé-sur-Sarthe (1999)	
Tournée en Seine-et-Marne sur la Seine, la Loing et l'Yonne (2010)	Festival d'Île-de-France (1999)	
Tournée en Seine-et-Marne sur la Seine, la Loing et l'Yonne (2011)	Festival du Périgord noir de Montignac (2010)	

Tableau 3. Tournées et festivals : les lieux de diffusion des spectacles

Le rapport de Laurent Chassain souligne la diffusion importante des spectacles de la compagnie :

⁷³ Dès 1985, la compagnie exploite les possibilités nomades du lieu en circulant à travers les différents fleuves et canaux navigables français et internationaux. Grâce à ces tournées, la Péniche Opéra pérennise un réseau de tournées, déjà initié avec la Péniche Théâtre de 1975 à 1979.

⁷⁴ Cf. Annexe 2b, « Annexes », pp. 251-258.

La nature des lieux mobiles, et la particularité de ce type de navigation [...] induit des contraintes nombreuses, mais aussi des rencontres avec des contextes singuliers, habituellement loin des centres culturels [...] dans un environnement souvent populaire [...]. Ce fonctionnement conduisant à la sensibilisation de publics éloignés de la fréquentation de ce type de production artistique s'articule parfaitement avec la volonté de le rendre populaire [...].⁷⁵

La volonté de démocratiser le spectacle lyrique se confirme, et est rendue possible notamment par la large diffusion des spectacles, dans et hors des locaux de la compagnie. La sociologue Sylvie Saint-Cyr fait le constat en 2005 d'une diffusion massive et en extension des productions issues des compagnies lyriques nationales et, plus spécifiquement, de la Péniche Opéra :

Au cours des saisons 1998-1999 et 1999-2000, la Péniche Opéra a donné à son bord entre cent cinquante et cent soixante-dix représentations (cent soixante-douze en 2001-2002) dont une cinquantaine en tournée. L'ARCAL présente chaque année plus de quarante-cinq soirées [...]. Opéra Éclaté propose entre soixante-dix et quatre-vingts rendez-vous annuels autour de quatre ou cinq créations. [...] Au regard des chiffres, les compagnies françaises n'ont donc plus rien à envier, sur ce registre particulier, aux établissements lyriques.⁷⁶

La compagnie comptabilise presque deux fois plus de représentations (en comptant les représentations dans les deux péniches et en tournée, dans et hors péniche) que ses consœurs, l'ARCAL et Opéra Éclaté : la diffusion, qui comprend à la fois la vente et la diffusion de spectacles dans le cadre de tournées ou de coproductions, sur les péniches ou dans d'autres lieux de représentations, est extrêmement dense, très étendue et se structure⁷⁷ au gré des rencontres et des occasions de programmation avec les lieux⁷⁸. Cette diffusion aléatoire est l'expression manifeste d'une forme de pragmatisme de la compagnie dont l'impact est économique et symbolique. La diffusion des spectacles est nécessaire pour engranger les ressources financières au fonctionnement de la structure,

⁷⁵ Laurent Chassain, *Compagnie d'expression musicale d'opéra vivant – Péniche Opéra, Rapport d'inspection, juillet/août 2005, Op. cit.*, p. 12.

⁷⁶ Sylvie Saint-Cyr, *Les Jeunes et l'opéra, le développement des actions en direction de la jeunesse dans les théâtres lyriques de France de 1980 à 2000*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2005, p. 180.

⁷⁷ Dans le cadre de notre corpus, les spectacles sont principalement diffusés en France. Cf. Annexe 8, « Annexes », pp. 271-272.

⁷⁸ En ce qui concerne les spectacles de notre corpus, les archives papier de la compagnie Péniche Opéra font état des contrats de coproduction entre la compagnie et la ville de Tours pour la production du *Rouge et le noir* (1989) [« Le Rouge et le Noir – 1991 », Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 239] et entre la compagnie et la ville de Nice pour la production des *Aventures du roi Pausole* (2004) [« Pausole janvier 2004 », Dossier 252, *Ibid.*, p. 119]. D'autres documents sont présents, mais inaccessibles puisqu'ils sont conservés sur des disquettes [Cf. Annexe 1b, « Annexes », pp. 170-220]. Il n'existe pas de traces de contrats de cession dans les archives de la Péniche Opéra.

même si les tournées en péniches ne sont pas suffisantes pour, d'un côté rémunérer les équipes artistiques et techniques, et, de l'autre, pallier les coûts de fonctionnement des péniches en itinérance. La diffusion assure également une visibilité aux productions de la Péniche Opéra, sur une large partie du territoire français⁷⁹ et auprès de populations diverses.

La Péniche Opéra a largement participé à la diffusion culturelle du spectacle lyrique sur les territoires de 1982 à 2015, dans et hors péniches. Le nomadisme des péniches permet de servir à la diffusion des spectacles, et, pour la compagnie, de conserver une forme d'indépendance face aux structures et aux institutions, même si elle induit une grande prise de risque financière⁸⁰. L'itinérance, entendue au sens large du terme et que représentent la succession des résidences et les tournées, permettent également une relative stabilité de diffusion des spectacles de la Péniche Opéra.

L'itinérance est le reflet d'une volonté de contrôle et d'indépendance de la structure et des productions de la compagnie Péniche Opéra : elle entraîne nécessairement une forme de marginalité auprès des pouvoirs publics, dans la mise à distance des structures et des institutions, mais une liberté dans la création et dans la diffusion des spectacles. Les partenariats divers, qui permettent d'exporter les créations de la compagnie, et le nomadisme de la péniche ont une valeur économique et *polistique* : ils concourent à maintenir une relative viabilité économique et une indépendance symbolique.

La compagnie Péniche Opéra se trouve dans une position double et paradoxale : d'un côté, un projet *polistique* qui prône l'indépendance, l'itinérance et la transmission et, de l'autre, un carcan économique dont il est difficile de se défaire, qui crée des contraintes économiques, de la dépendance et des obligations. Face à l'omniprésence de la question économique, la compagnie développe un modèle économique qui lui est propre, façonné au gré des besoins et des circonstances : chaque spectacle est l'occasion de réinventer le montage économique nécessaire à sa production.

⁷⁹ Bien que la présence de la compagnie sur le territoire français soit importante, rappelons que la Péniche Opéra s'est également déplacée à l'extérieur du territoire français, en Allemagne, en Belgique, en République Tchèque et au Japon.

⁸⁰ L'indépendance liée au lieu péniche est toute relative, étant donné les financements et les subventions extérieures nécessaires au bon fonctionnement des péniches.

Le mode de production original de la compagnie induit des prises de risque constantes : la compagnie ne peut survivre économiquement sans les moyens mis en place par les institutions⁸¹ – subventions externes, résidences, coproductions – ce qui entraîne une dépendance forte aux partenaires financiers. Pour pallier à cette dépendance, la compagnie repose sur une création et une diffusion abondante, permises notamment par le nomadisme du lieu qui propose une alternative économique plus rentable. L’adaptabilité aux contraintes économiques traduit un positionnement stratégique, adaptatif et opportuniste. Il semble que la capacité d’adaptation économique de la compagnie soit régie par son désir de survie, qui se manifeste par une forme d’opportunisme, et par la nécessité de répondre aux obligations institutionnelles et économiques. À partir de la capacité d’adaptation économique de la compagnie, la question des lieux de représentation et des publics est fondamentale : quels spectacles pour quels publics ? Quels publics pour quels spectacles ? Et dans quels lieux ? Pour traiter ces questions, nous confrontons, à présent, la capacité d’adaptation de la compagnie aux publics et aux lieux de représentation.

⁸¹ Thomas Niel, « Tableau 7 : Synthèse de l’économie de la Péniche Opéra », *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, *Op. cit.*, p. 88.

CHAPITRE 2. L'ADAPTABILITÉ À L'ENVIRONNEMENT SOCIO-CULTUREL : S'ADAPTER POUR S'INSCRIRE DANS LA CITÉ

La compagnie Péniche Opéra crée un modèle alternatif de production et de création de spectacles : l'adaptabilité économique nécessaire de la compagnie rejaille de manière différente à chaque spectacle, en fonction des besoins et des moyens réunis pour la création. De cette adaptabilité économique découle une adaptation à l'environnement socio-culturel : pour s'inscrire dans la cité, la compagnie s'appuie sur sa flexibilité – le nomadisme de la péniche et la création à l'extérieur des péniches.

Cette nécessité de s'adapter à l'environnement dépend également d'un recul de l'engagement des politiques culturelles, dès la fin des années 1980¹, « un essoufflement des projets de démocratisation de la culture et de démocratie culturelle »² et le repli sur une politique de diffusion de contenus artistiques et culturels à destination de publics ciblés³. Si la compagnie souhaite maintenir une viabilité économique et participer à la démocratisation de l'art lyrique à son échelle, elle doit s'adapter aux environnements socio-culturels. Cette adaptation est principalement artistique : il semble que le choix des œuvres est réalisé en fonction du lieu de création, et de la « rencontre de nouveaux publics »⁴, théoriquement éloignés géographiquement et socialement des pratiques lyriques et musicales. Quelle est l'influence des lieux et des publics sur la création ? Sont-ils source de création ou induisent-ils des contraintes et des concessions dans la création ?

¹ Olivier Donnat, « La démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France », Guy Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2000, pp. 27-43 ; Lise Santerre, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », *Ibid.*, pp. 47-61 ; Jean Caune, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses Universitaires, coll. « Arts et culture », 2006.

² Céline Romainville (dir.), « Démocratie culturelle & démocratisation de la culture », *Repères*, n°4-5, juin 2014, p. 22.

³ Olivier Donnat, « La démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France », art. cit., p. 34.

⁴ « Bible » de la Péniche Opéra, *La Péniche Opéra : Compagnie Nationale de Théâtre Lyrique et Musical. Tous les spectacles de 1981 à 2015* [en ligne], *Op. cit.*, p. 2.

A. S'adapter aux espaces de représentation : la recherche de visibilité

En répondant à son désir de création en dehors des circuits régionaux et nationaux, Mireille Larroche investit un lieu non prévu à l'usage du spectacle, comme la troupe du Théâtre du Soleil avant elle, qui s'installe en 1970 dans une ancienne fabrique d'armement et de poudre, la Cartoucherie de Vincennes⁵ : dès 1975, Mireille Larroche choisit de réinvestir une péniche, ancien moyen de transport d'hydrocarbures. L'originalité de la Péniche Opéra réside à la fois dans sa structure et dans son lieu, toutefois, la péniche n'est pas un lieu adapté pour le spectacle lyrique : la recherche constante de financement auprès de partenaires et de structures permet d'exporter la création de spectacles dans d'autres lieux⁶. La compagnie s'appuie sur différents biais – la polyvalence de la péniche et la création *ex situ* – pour créer et diffuser des spectacles. Ces lieux ont une influence logique sur la nature artistique des spectacles.

1) Originalité et paradoxe du lieu péniche

La transformation de la péniche en salle de spectacle nécessite des autorisations à obtenir auprès des autorités responsables : le lieu est réhabilité en 1975 pour contenir une salle de spectacle de cent cinquante personnes et est soumis à une double législation en tant que bateau navigable et en tant que salle de spectacle⁷. En 1988, la compagnie Péniche Opéra fait l'acquisition d'une seconde péniche, la Péniche Adélaïde, donnée par l'État à la compagnie de Mireille Larroche pour lui permettre de multiplier ses lieux

⁵ Cf. Michel Pruner, *La Fabrique du théâtre*, coll. « Lettres Sup », Paris, Éditions Nathan, 2000 ; Daniel Couty et Jean-Pierre Ryngaert, « Du côté de l'histoire », *Le Théâtre*, [1980], Montréal, Éditions Larousse, 2001.

⁶ Cf. Annexe 10, « Annexes », p. 275.

⁷ En tant que bateau, la péniche dépend de la législation des voies navigables (autorisation de stationnement précisant le lieu auprès de la ville de Paris, à renouveler tous les trois ans au début de l'aventure Péniche Théâtre, avant que cette demande soit annualisée) ; elle est considérée comme un Établissement Recevant du Public (ERP) et doit se soumettre à une visite de sécurité effectuée par le service de la navigation ou le ministère des Transports tous les dix ans. La péniche est considérée légalement comme une *salle enterrée* depuis 1975, faute de législation concernant les bateaux-spectacles à l'époque, et la compagnie doit obtenir des licences pour produire et jouer des spectacles, ainsi qu'une autorisation de la part de la commission de sécurité. Elle ne peut pas accueillir de public à bord en navigation, la péniche doit être amarrée à quai et donc ancrée à un lieu. Cette obligation émane d'une commission de sécurité qui réunit les pompiers, les gendarmes et le service de navigation tous les trois ans pour inspecter les tôles, le fonctionnement du moteur et des cuves. Enfin, en tant que lieu itinérant, la compagnie doit également obtenir des autorisations auprès des villes, des communes et des ports autonomes traversés pour stationner et pour jouer. La péniche réunit ainsi diverses autorisations pour le bon fonctionnement du lieu.

de création et de production artistique⁸. Si les lieux sont originaux, ils sont également le reflet de paradoxes.

La péniche comme lieu de création et de production lyrique cristallise le désir d'émancipation de la directrice et représente sa volonté de survivre par ses propres moyens⁹. Cependant, l'émancipation offre également son lot de contraintes : la surface exigüe du lieu empêche le développement d'activités simultanées telles que l'organisation d'ateliers, d'espaces de stockage, de lieux de travail ou d'accueil ; seuls quatre mètres carrés sont dédiés à un bureau. Cette étroitesse de l'espace exclue la gestion administrative de la compagnie, pour ne permettre qu'à la seule représentation de voir le jour.

La péniche est un lieu contraignant : il n'est pas un espace approprié à la création lyrique et limite les possibilités artistiques. La surface totale avoisine les cent quarante mètres carrés¹⁰, les dimensions scéniques sont réduites, le manque d'isolation participe à la faible qualité acoustique et l'équipement reste très sommaire. Créer des spectacles lyriques dans une péniche est paradoxal :

Nous sommes conscients que la péniche est un épiphénomène et que c'est, par excellence, le lieu dans lequel on ne peut pas faire, *a priori*, d'opéra, ni sur le plan de l'acoustique, ni sur le plan de la scénographie. C'est un lieu épouvantable.¹¹

Un « lieu épouvantable », qualifié de « boulet »¹² par l'interprète Christophe Crapez. Le lieu restreint la création à des spectacles techniquement et spatialement réduits, c'est la volonté de Mireille Larroche et la nature même du lieu qui rejettent les grandes formes à l'extérieur des péniches. Les artistes de la Péniche Opéra doivent s'adapter aux

⁸ Pour obtenir cette seconde péniche, la compagnie doit justifier d'une activité culturelle à but non lucratif auprès de l'État qui rachète alors des bateaux aux marinières sur le point de partir à la retraite. La Péniche Adélaïde présente un espace encore plus réduit que la Péniche Opéra (la surface totale au sol de la Péniche Opéra est de 140m², comprenant un bureau de 4m², soit une surface modulable dédiée à la représentation de 136m² ; tandis que la surface scénique de la Péniche Adélaïde est de 100m², plateau et salle compris) mais s'organise autour d'une salle de spectacle et de gradins pouvant contenir quatre-vingt spectateurs, d'un bar dans la salle de spectacle elle-même, et d'un « espace à vivre » contenant un salon, deux cabines qui peuvent accueillir des résidents et la cabine du marinier. La Péniche Adélaïde devient une extension de la Péniche Opéra et lui permet d'étendre ses activités.

⁹ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 1, C « L'indépendance par l'itinérance ».

¹⁰ En comparaison, le plateau d'un théâtre d'opéra comme celui de la salle Favart de l'Opéra-Comique est de deux cents dix mètres carrés.

¹¹ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 52.

¹² Christophe Crapez souligne également la mauvaise isolation du lieu : « c'est trop petit, il n'y a pas assez de place [...]. Il faisait trop chaud l'été, trop froid en hiver ». Christophe Crapez, 25 avril 2018, *Op. cit.*, p. 83.

exigences de l'exiguïté et de l'inconfort en les considérant comme des atouts ; c'est le lieu qui façonne la création.

Toutefois, dans la contrainte, l'espace est modulé en fonction des besoins artistiques : le lieu doit conserver un aspect polyvalent pour accueillir toutes les œuvres, anciennes et contemporaines, et la péniche est transformée au gré des spectacles, dans une succession de travaux et de constructions¹³ : chaque spectacle devient l'occasion de réinventer l'espace scénique, le décor, l'éclairage et le jeu, de réinventer *in fine* la création¹⁴.

Par exemple, le dispositif scénique du spectacle *Utopopolis* (1980), monté exclusivement dans la Péniche Théâtre et réalisé par Jean-Pierre Larroche et Jean-François Blum, prend place au centre et sur toute la longueur de l'espace¹⁵ ; la scénographie d'*Actualité* (1982) est construite dans un rapport frontal, l'aire de jeu est installée dans la largeur du bateau et prend environ les deux tiers de la longueur, tout comme celles de *Shoot Again* (1986) et *Von Heute auf Morgen* (1994) ; pour *La Belle lurette* (2000), l'espace est transversal et frontal. L'expérimentation spatiale est poussée encore plus loin avec *Outsider* (2008) : le spectacle se scinde en deux parties, l'une se déroule à New-York dans un dispositif transversal et bi-frontal installé dans la Péniche Opéra et la seconde, à Athènes, dans un dispositif transversal, au sein de la Péniche Adélaïde. L'espace évolue au fil des expérimentations : les dispositifs scéniques alternent entre le bi-frontal, le frontal, le transversal ou le dédoublement du dispositif par l'utilisation simultanée des deux péniches de la compagnie.

Dans la péniche, l'aire de jeu se situe au même niveau que les spectateurs et sa position affirme un rapport nouveau avec le spectateur, une transmission directe dans les spectacles, étant donné que le public est au plus près des interprètes, la séparation entre la scène et la salle disparaît, dont témoignent l'absence de coulisses et de fosse

¹³ Dès 1984, la péniche se transforme pour le spectacle *Rêves d'Écluses*, par la construction d'un cabanon en bois sur son toit, puis en 1987 pour *Plaisirs de cantates* (1987), une structure cubique recouverte d'une bâche verte en polychlorure de vinyle est construite à l'avant de l'embarcation ; enfin, en 2000 pour la reprise du spectacle *Cabaret contemporain*, cette fois-ci, c'est une construction pyramidale en toile grise qui prend place à la proue du bateau. Cf. Annexe 9, *Ibid.*, pp. 273-274.

¹⁴ Cf. Daniel Couty et Jean-Pierre Ryngaert, « Du côté de l'histoire », Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Le Théâtre* [1980], Montréal, Éditions Larousse, 2001, p. 78. Cf. Annexe 11, *Ibid.*, pp. 276-280.

¹⁵ Une structure en bois suit le cours d'un canal miniature et est surélevée en son centre, tandis que les musiciens sont installés à l'extrémité de l'aire de jeu. L'espace de la péniche est utilisé dans son intégralité, le spectacle se termine d'ailleurs par une sortie à la verticale des interprètes à travers une écoutille située au plafond du bateau.

d'orchestre. L'ampleur modeste du lieu limite d'ailleurs le nombre d'interprètes sur la scène et contraint sa jauge à cent cinquante places. L'espace de jeu de la Péniche Opéra ne comprend pas de scène à proprement parler puisque chaque spectacle reconstruit un nouvel espace scénique qui n'est pas conçu pour se pérenniser. En réinventant l'espace scénique, la compagnie s'approprie son lieu, son espace de jeu¹⁶.

Mireille Larroche et son équipe composent avec cet espace dès le début de leur expérience artistique : « on n'envisageait pas [de] rester. Même si le théâtre musical faisait appel à moins de monde qu'à l'opéra, cela nous semblait toujours "trop de monde" pour un petit plateau comme la Péniche [Opéra] »¹⁷. Si son aspect éphémère ou pérenne est encore à juger dans les premières années de la compagnie, ce lieu particulier a un impact sur la création artistique : simultanément, il induit et permet¹⁸, il influence et contraint les choix artistiques – choix de l'œuvre, forme, distribution et propositions scénographiques. Les membres de la Péniche Opéra se servent des fragilités du lieu pour en faire une force créatrice et transformer un espace contraignant en lieu polyvalent¹⁹, pour préserver leur indépendance, en dépit des difficultés et de la prise de risque que cela induit²⁰.

Les péniches sont des lieux insolites qui inspirent les choix programmatiques et esthétiques des spectacles présentés par la compagnie. Elles sont des « lieux utopiques de la création »²¹, selon l'expression de Sophie Lucet, professeure en études théâtrales, c'est-à-dire des lieux de spectacle qui fonctionnent en dehors des structures traditionnelles, dans des logiques esthétiques qui leur sont propres. En particulier, les péniches sont une « utopie de l'éphémère »²², un lieu construit en lutte contre

¹⁶ Cf. Annexes 10 et 11, « Annexes », pp. 275-280.

¹⁷ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 5.

¹⁸ Cet espace n'est ainsi pas in-signifiant, ou plutôt n'est pas a-signifiant, il « contraint, mais aussi [...] inspire » [Béatrice Cramoix, entretien mené par Clara Roupie, 6 juin 2017, « Annexes », p. 16]. La péniche est d'ailleurs considérée par Mireille Larroche comme un objet empreint d'une forte notion symbolique : « un espace lyrique, lié à la nature, aux éléments : l'eau, la pluie, le vent, le soleil... » [Mireille Larroche, « *Utopopolis* ou la naissance d'une Péniche Opéra. Le théâtre musical des années 80 », *Op. cit.*].

¹⁹ Béatrice Cramoix, qui fait partie de l'équipe artistique qui fonde la Péniche Opéra en 1982, déclare : « nous nous sommes unis autour de ces conditions particulières et nous en sommes servis ». Béatrice Cramoix, 6 juin 2017, *Op. cit.*, p. 16.

²⁰ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 1, A « Des difficultés financières constantes ».

²¹ Sophie Lucet, « Avons-nous besoin d'un lieu qui ne serait qu'un théâtre ? Lieux utopiques du geste créateur », « Utopie et pensée critique dans le processus de création », *Projet Prospero*, Tampere (Finlande), Éditions Les Solitaires, 2012, pp. 265-284.

²² *Ibid.*, p. 266.

l'institutionnalisation, délibérément à la marge des structures, qui développe ses propres logiques esthétiques : chaque spectacle est l'occasion de réinventer le mode de production et de création. Bien que la péniche limite les choix des spectacles à mettre en scène, elle permet cependant de développer un sens pratique et créatif, quitte à partir des obstacles que pose l'espace pour créer des spectacles.

2) La création *ex situ* et la diffusion : quels spectacles pour quels lieux ?

La Péniche Opéra s'appuie sur une logique de création et de diffusion de spectacles, dans et hors des locaux flottants de la compagnie. Selon Mireille Larroche, l'exportation des spectacles hors de la péniche est une volonté perpétuelle : « nous avons tout le temps choisi de sortir de la péniche. [...] C'est un choix stratégique, mais pas un but en soi »²³, une logique d'exportation « stratégique » qui s'explique peut-être par les apports financiers supplémentaires accordés à la création lorsque la compagnie crée des spectacles à l'extérieur de ses locaux. L'exportation, selon Christophe Crapez, évite également de « tourner en circuit fermé »²⁴, c'est-à-dire qu'elle permet de renouveler les publics et de créer de la visibilité aux productions de la compagnie : très tôt, la Péniche Opéra s'exporte par le biais des résidences²⁵ et des partenariats, multiples et nécessaires au financement de la création²⁶.

Toutefois, au-delà d'une logique « stratégique » de création de spectacles en dehors des locaux de la Péniche Opéra, il est possible d'y déceler une posture opportuniste. Cette idée est soutenue par le rapport de Laurent Chassain, déjà cité précédemment :

²³ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 52.

²⁴ Christophe Crapez, 25 avril 2018, *Op. cit.*, p. 80.

²⁵ Les résidences sont un outil nécessaire à la compagnie ; elles permettent de se reposer sur des partenaires solides qui assurent des aides financières et une diffusion sur le territoire. De cette manière, sans pouvoir statuer précisément si ces résidences sont désirées ou imposées à la compagnie Péniche Opéra, la compagnie a grand besoin des résidences pour s'assurer une viabilité économique et artistique. Cf. Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, *Op. cit.*, p. 66.

²⁶ Ces collaborations donnent lieu à la création de spectacles avec les festivals – notamment des spectacles *Le Rouge et le noir* au festival d'Aix-en-Provence en 1989, *Le Jardin des délices* au festival de Sablé en 1999 –, avec les maisons d'opéra – *Ubu, opéra* en 2002 et *Les Aventures du roi Pausole* en 2004 à l'Opéra-Comique, *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* en 2006 à l'Opéra de Toulon et *Wozzeck* à l'Opéra Grand Avignon en 2013. En dehors des maisons d'opéra, *Chantier Woyzeck* est créé en 2014 dans un théâtre municipal, le Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine.

D'une manière globale, il ressort malgré tout, que les choix de la programmation en général, voire de la production en particulier, relèvent davantage des opportunités et des aléas éventuels des rencontres et partenariats, que d'une ligne artistique vraiment choisie et tenue.²⁷

Cette posture opportuniste de la compagnie dans la construction de sa programmation, présentée par Laurent Chassain, pousse à interroger plus précisément le lien entre les œuvres à monter et les lieux de création : est-ce que l'œuvre est choisie au préalable ou bien les « opportunités et [...] aléas éventuels des rencontres et partenariats » régissent le choix des œuvres ? Qui de l'œuvre ou du lieu est le point de départ de la création ?

Comme dit précédemment, l'espace a une influence sur la création : l'espace contraignant et réduit des péniches limite la création à des petites formes, tandis que les collaborations artistiques avec des maisons d'opéra et des théâtres municipaux, permettent des créations de grande ampleur qui n'auraient pas pu être créés dans l'espace limité et limitant des péniches²⁸ : « les spectacles de la compagnie ont [...] des formats très différents selon les lieux où ils sont présentés »²⁹. Toutefois, en ce qui concerne le choix des œuvres, il apparaît que les décisions sont prises au préalable au sein du conseil artistique de la compagnie³⁰, et que ce sont les logiques de production – les partenariats et les sources de financement – qui déterminent le lieu de la création et, ainsi, les objectifs socio-culturels, le format et l'approche artistique du spectacle.

C'est ce qu'il se produit notamment dans le cadre de la résidence de la compagnie à l'Opéra-Comique, au cours de laquelle la Péniche Opéra crée trois spectacles : *Le Jardin des délices*, au cours de la première résidence (1997-1999) à l'Opéra-Comique, dirigé par Pierre Médecin, et *Ubu, opéra* et *Les Aventures du roi Pausole* pendant la seconde résidence (2000-2007), sous la direction de Jérôme Savary. *Ubu, opéra*, désigné sous l'appellation d'opéra bouffe, est une création qui prend forme en 2002

²⁷ Laurent Chassain, *Compagnie d'expression musicale d'opéra vivant – Péniche Opéra, Rapport d'inspection, juillet/août 2005, Op. cit.*, p. 20.

²⁸ Pour *Les Aventures du roi Pausole*, les moyens suffisants sont donnés à la compagnie de Mireille Larroche pour créer un spectacle de grande ampleur. La superficie de l'espace permet une scénographie de grande envergure : l'équipe de la Péniche Opéra passe des cent quarante mètres carrés du bateau aux deux cents dix mètres carrés de surface de scène de la salle Favart à l'Opéra-Comique [Données relevées sur la salle Favart de l'Opéra-Comique [en ligne], consulté le 1^{er} mai 2018, disponible sur : <https://www.opera-comique.com/fr/billetterie-infos-pratiques/privatisations>]. De même, en 2013 est créé à l'Opéra Grand Avignon *Wozzeck* d'Alban Berg, œuvre jusqu'alors impossible à monter dans les locaux de la compagnie.

²⁹ « Bible » de la Péniche Opéra, *La Péniche Opéra : Compagnie Nationale de Théâtre Lyrique et Musical. Tous les spectacles de 1981 à 2015, Op. cit.*, p. 10.

³⁰ Cf. Entretiens avec Paul-Alexandre Dubois [« Annexes », pp. 17-29], Mireille Larroche, [11 avril 2018, *Ibid.*, pp. 56-65], Christophe Crapez [*Ibid.*, pp. 66-83].

dans un contexte singulier : Jérôme Savary ne s'intéresse pas à la création lyrique contemporaine³¹ et propose à Mireille Larroche, qui souhaite réaliser une création, d'adapter une œuvre littéraire connue. C'est ce qu'explique Vincent Bouchot³², compositeur de l'œuvre :

*Ubu [opéra], c'est Jérôme Savary qui a eu l'idée. Mireille [Larroche] lui avait dit qu'elle aimerait bien qu'il y ait une création d'opéra, dans le cadre de la résidence de la Péniche Opéra à l'Opéra-Comique. [Jérôme] Savary lui avait répondu que la musique contemporaine il n'en avait rien à foutre, ça ne l'intéressait pas. Si elle voulait en faire, il fallait qu'elle prenne au moins un texte connu. C'est pour ça qu'elle a pensé à Ubu. Parce que si le compositeur n'est pas connu, au moins les gens viennent la voir pour l'adaptation qui en est faite.*³³

Si Mireille Larroche se plie aux exigences du directeur du lieu en choisissant une œuvre connue du public, elle reste responsable du choix de l'œuvre à monter. De même, *Les Aventures du roi Pausole* est également une œuvre choisie par la compagnie : redécouverte par Claude Lavoix – cheffe de chant et membre du conseil artistique de la compagnie – qui, quatre ou cinq ans avant la création du spectacle, propose cette partition au conseil artistique³⁴, l'œuvre est suggérée à Jérôme Savary à l'occasion de la résidence à l'Opéra-Comique. La création est rendue possible par l'alliance des coproducteurs³⁵ qui permet de réunir suffisamment de moyens financiers. De cette manière, le lieu influence la création artistique : le conseil artistique ou les membres de la compagnie conservent un rôle décisionnel dans le choix des œuvres, mais ce sont les partenariats financiers qui provoquent l'occasion de création.

³¹ À l'arrivée de Jérôme Savary à la tête de l'institution, l'Opéra-Comique se spécialise dans la reprise d'œuvres lyriques de répertoire. Au cours des saisons 2000-2001 et 2001-2002, sont programmées principalement des reprises d'œuvres de Jacques Offenbach, d'Antoine Hervé, de Giacchomo Rossini, d'Antonio Vivaldi, d'Edmond Audran, de Claudio Monteverdi et d'Hector Berlioz. Les créations sont au nombre de cinq : *Mistinguett la dernière revue* de Franklin Le Naour et Jérôme Savary (du 1^{er} mars au 28 avril 2001), *Irma la douce* de Marguerite Monnot et Raymond Legrand, mis en scène par Jérôme Savary (du 5 octobre 2001 au 6 janvier 2002), *Ubu, opéra* de Vincent Bouchot (du 7 au 19 mai 2002), *Looking for Chano : un cubain à New York* d'Anga Diaz et Allen Hoist, mis en scène par Jérôme Savary (du 24 mai au 29 juin 2002) et *Don Juan* des Comici dell'Arte (du 3 juillet au 7 juillet 2002). Cf. Justine Dilien, *Programmes et publications du Théâtre National de l'Opéra-Comique. Répertoire numérique détaillé du versement 20150323*, Archives du ministère de la Culture et de la Communication, Archives nationales, 2015, p. 15-16 [en ligne], consulté le 18 avril 2020, disponible sur : https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_054416

³² Vincent Bouchot, entretien mené par Clara Roupie, 5 mai 2018, *Op. cit.*, pp. 84-109.

³³ Vincent Bouchot, entretien mené par Thomas Niel, 1^{er} juillet 2019, *Op. cit.*, p. 152.

³⁴ Cf. Christophe Crapez, 25 avril 2018, *Op. cit.*, p. 82.

³⁵ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 1, B « La dépendance à l'égard des partenaires ».

Il arrive parfois que les choix artistiques soient en décalage avec le lieu, ou avec les publics : c'est le cas de *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*, créée en 2006 lors de la résidence de la Péniche Opéra à l'Opéra de Toulon. Cette œuvre fait une critique de l'apologie du communisme sous couvert de la légèreté de l'opérette. Le choix de l'œuvre n'est pas anodin pour le conseil artistique, il se veut provocant : la ville de Toulon compte alors un fort taux de vote pour le Front National³⁶. Initiée par le directeur de l'Opéra de Toulon, Claude-Henri Bonnet, la résidence de la compagnie a plusieurs objectifs :

Claude-Henry [sic] Bonnet [directeur de l'Opéra de Toulon] a alors fait appel à la Péniche, afin que nous amenions une « révolution », et aidions dans le changement des mentalités, du répertoire, des méthodes de travail, des esthétiques, etc.³⁷

Pour Mireille Larroche, la Péniche Opéra incarne une vision toute particulière, artistique et politique³⁸, qui participerait à mener une « révolution » à l'Opéra de Toulon. Cependant, le spectacle est un échec économique et politique : les répétitions ont lieu à l'écart de la maison d'opéra dans un fort militaire, et, si le spectacle est créé, il ne remporte pas l'adhésion des publics et se solde par l'annulation des représentations initialement prévues³⁹. Le spectacle ne sera d'ailleurs jamais repris par la compagnie. Dans ce cas précis, au-delà du lieu, c'est le territoire qui a une influence sur la création et le succès du spectacle.

En ce qui concerne la diffusion des spectacles de la compagnie, elle est finalement assez peu importante : une fois créés, les spectacles tournent peu⁴⁰, mais ils sont joués sur une

³⁶ Ce fort taux de vote est mesuré par le résultat du parti politique au cours des élections présidentielles de 2002 : au premier tour, Jean-Marie Le Pen arrive à la deuxième place avec 20,76% des suffrages ; au second tour, il obtient 26,95% des suffrages.

³⁷ Mireille Larroche, entretien mené par Camille Arcache et Emmanuel Fabre, étudiants de Master 1 Administration et Gestion de la Musique à l'Université Paris IV Sorbonne, Archives de la Péniche Opéra, 2017 [en ligne], consulté le 30 janvier 2019, disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/wp-content/uploads/2018/12/Entretien-Mireille-Larroche-1.pdf>

³⁸ Ici, il s'agit d'un glissement du politique – ou *polistique* – à *la* politique. Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, A « Un projet *polistique* fort ».

³⁹ *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* ne sera finalement représenté que deux fois, le vendredi 24 mars 2006 et le dimanche 26 mars 2006.

⁴⁰ En prenant en compte les treize spectacles de notre corpus, nous totalisons environ cent quatre-vingt représentations dans dix-neuf lieux différents. C'est le cas du *Rouge et le noir* représenté six fois, *Le Jardin des délices* totalise quatorze représentations, *Ubu, opéra* dix représentations, *Wozzeck* représenté neuf fois, et *Chantier Woyzeck* comptabilise six représentations. Cf. Annexes 2a, 2b, 10 et 11, « Annexes », pp. 221-258, pp. 275-280 ; Tableau I « Spectacles produits et accueillis par la Péniche Théâtre & Opéra 1975-1983 », Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production*

bonne partie du territoire français⁴¹. Au-delà d'un manque de moyens⁴², ce constat s'explique par un intérêt marqué pour la prochaine création : pour le compositeur Vincent Bouchot, « Mireille [Larroche] a toujours été plus intéressée par ce qui allait se faire plutôt que par ce qui s'était fait »⁴³. C'est dans cet intérêt pour la prochaine création et non pas pour la diffusion de spectacles déjà créés⁴⁴ que se dessine en creux l'essentiel de cette traversée des lieux de représentation : bien que divers, les lieux de création et de diffusion des spectacles sont un moyen pour mener à bien la création⁴⁵. Nous retrouvons ici le constat de Laurent Chassain⁴⁶ sur le caractère opportuniste de la compagnie : la visibilité de la compagnie s'illustre par une production importante de spectacles et une présence dans les programmations des maisons d'opéra et des théâtres pour maintenir une certaine stabilité économique. Pour Mireille Larroche, l'objectif principal est de provoquer une occasion de création.

La création *ex situ* permet à la compagnie Péniche Opéra d'élargir son champ des possibles artistiques : les scènes institutionnelles permettent aux spectacles de prendre de l'ampleur et offrent une visibilité à la compagnie, choses que l'espace réduit des péniches ne pourrait pas offrir. Le choix de l'œuvre à monter est influencé par le mode de production – possibilités financières, partenariats – qui conditionne le lieu dans lequel la création voit le jour – les péniches ou des scènes plus traditionnelles. À

lyrique alternatif ?, *Op. cit.*, p. 148-151 ; Tableau II « Typologie des spectacles de la Péniche Opéra – 1982-2015 », *Ibidem.*, p. 152-178.

⁴¹ Cf. Annexe 8, « Annexes », pp. 271-272.

⁴² Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, pp. 84-109.

⁴³ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁴ À titre indicatif, les spectacles passent par différents médiums spatiaux lorsqu'ils passent d'un lieu à un autre, mais qui n'entraînent pas nécessairement de modifications de l'espace et de la scénographie, mais plutôt des ajustements pour convenir aux contraintes des espaces scéniques successifs : *Les Aventures du roi Pausole*, est finalement représenté treize fois sur trois scènes différentes (à l'Opéra-Comique, à l'Opéra de Toulon et à l'Opéra de Nice) et la scénographie, conçue au départ pour les 210m² de la salle Favart, n'est finalement pas adaptée aux dimensions de la scène de l'Opéra de Nice (50m² supplémentaires [Cf. Données sur l'Opéra de Nice [en ligne], consulté le 3 mai 2018, disponible sur : <http://www.opera-nice.org/fr/opera/le-lieu>]) et le scénographe Daniel Buren ajoute des éléments de décors – une estrade bleue à rayures noires et blanches. Outre les décors, la vache présente à l'Acte II sur la scène de l'Opéra-Comique a successivement été remplacée par un Shetland et un zèbre en fonction des salles de spectacles, à cause de pannes du monte-charge à l'Opéra de Toulon. Ces changements au cœur de la représentation répondent à une logique d'adaptation spatiale et artistique à la structure d'accueil. Cf. Annexes 23 et 24, « Annexes », pp. 457-458.

⁴⁵ Pour Christophe Crapez : « Il n'y avait aucune énergie dépensée pour faire vivre les spectacles, mais bien pour les créer [...] le but n'était pas de remplir les salles [...], ce n'était pas ça notre état d'esprit ». Christophe Crapez, 25 avril 2018, *Op. cit.*, p. 71.

⁴⁶ Laurent Chassain, *Compagnie d'expression musicale d'opéra vivant – Péniche Opéra, Rapport d'inspection, juillet/août 2005*, *Op. cit.*, p. 20.

nouveau, la prise de risque est inhérente à chaque spectacle, une prise de risque économique qui rejaillit directement sur la création.

La compagnie se donne comme objectif de produire un contenu artistique varié, pouvant être programmé à la fois dans l'espace réduit et contraignant des péniches Opéra et Adélaïde, et dans les structures traditionnelles que sont les maisons d'opéra et les théâtres municipaux. Pour ce faire, elle forge un mode de création basé sur l'adaptation – financière et artistique – et la réinvention, à chaque nouveau spectacle, de nouvelles logiques de production et de création, en fonction des moyens à sa disposition. Les lieux et les structures que traversent les spectacles de la Péniche Opéra ne sont pas tributaires du travail de création, mais ils peuvent avoir un impact, direct ou indirect, financier, socio-culturel ou artistique sur les spectacles ; ils sont un atout ou une contrainte en plus avec lesquels la compagnie doit s'adapter et composer.

B. S'adapter aux publics : quel(s) public(s) pour la Péniche Opéra ?

La question des publics de la Péniche Opéra est fondamentale : elle permet de confronter les aspirations artistiques de la compagnie au regard extérieur de la société spectatorielle. Étant donné l'absence d'étude sur les publics de la Péniche Opéra qui aurait pu être menée à l'initiative de Mireille Larroche, nous prenons comme point de départ de notre analyse le public *hypothétique*⁴⁷, décrit dans les documents de communication de la compagnie comme un ensemble d'individus « défavorisés » de la culture, pour le confronter à la réalité.

Nous comparons les données lacunaires récoltées sur les publics dans les archives de la compagnie⁴⁸ – les documents administratifs, les comptes-rendus de saisons et les

⁴⁷ Cf. Franck Kessler, « Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels », *Cinéma et Réception, Réseaux*, n°99, 2000, pp. 73-98. Franck Kessler théorise la classification des publics et met au jour trois catégories de spectateurs : le spectateur *hypothétique*, fondé sur la base de suppositions générales ou plus spécifiques sur le spectateur et l'acte de réception [*Ibid.*, p. 76-77] ; le spectateur *inféré*, construit sur des données qui confirmeront ou infirmeront le spectateur hypothétique [*Ibid.*, p. 78-82] ; enfin, le spectateur *attesté* qui correspond au spectateur dont l'acte de réception est constaté et étudié au moment où l'acte se produit [*Ibid.*, p. 82].

⁴⁸ À titre d'exemple, en comparant les données récoltées pour les spectacles *Utopopolis* et *Actualité*, nous dénombrons 1300 spectateurs [« *Utopopolis* 80 », Dossier 334, *Le Fonds d'archives de la Péniche*

documents de communication – avec nos spéculations et les témoignages des interprètes, qui nous permettent de déceler plusieurs contradictions. Nous cherchons à identifier la véritable nature, le rôle et la place des publics de la compagnie et s'ils influencent la création artistique. Est-ce que les spectacles sont créés à destination d'un type de public particulier, un « public cible » ? Est-ce que la création s'adapte aux besoins/désirs/attentes des publics ?

1) Des publics cibles

Dans les documents de communication de la compagnie, la volonté de s'ouvrir à de nouveaux publics est décrite à travers une figure idéalisée des publics⁴⁹, toutefois, l'analyse des bilans annuels de la compagnie⁵⁰ démontre une réalité tout autre. Ce décalage s'explique notamment par les types de documents desquels émergent ces informations : un discours officiel dans les documents de communication qui présente les objectifs *polistique* et artistique de la compagnie, et les diverses réalités socio-économiques des territoires traversés au cours des années d'activité de la compagnie. Pour Mireille Larroche, il n'existe pas qu'un type de public, il s'agit « d'inventer une relation avec le public différente pour chaque spectacle »⁵¹. Cela entraîne une forme d'adaptation des choix artistiques en fonction de publics cibles. À quel point les publics ont-ils une influence sur la création artistique ? Cette influence est particulièrement visible dans le cadre des résidences de la Péniche Opéra, qui favorisent la rencontre de la compagnie avec des territoires, des populations et des publics différents. La compagnie adapte-t-elle ses choix artistiques aux publics rencontrés et/ou ciblés ?

À l'Opéra-Comique, la Péniche Opéra intervient dans un territoire nouveau, le II^e arrondissement de Paris. Les publics de l'Opéra-Comique appartiennent à une catégorie socioprofessionnelle précise⁵² : une étude menée par Monique Badaroux-Vedel en

Opéra. Inventaire, Op. cit., p. 193], puis plus de 5000 spectateurs [« La Péniche Théâtre – 1975-1981 », Dossier 371, *Ibid.*, p. 210] pour *Utopopolis* et 1500 spectateurs [« *Actualité* – Un opéra journal 1982 », Dossier 336, *Ibid.*, p. 194], puis 2000 spectateurs [« 82-85 », Dossier 32, *Ibid.*, p. 24] pour *Actualité*.

⁴⁹ L'objet de l'association de la Péniche Théâtre évoque « un public de théâtre et un public plus défavorisé sur le plan culturel », « offrir à un public défavorisé et éloigné de toutes structures culturelles un lieu d'animation ». « La Péniche Théâtre 1975-1981 », Dossier 371, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 209. Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, A, 1 « Diffuser et démocratiser le spectacle lyrique : un idéal "politique" et artistique ».

⁵⁰ Dossiers 1-9, 11-19, 21-24, 28-33, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 5-27.

⁵¹ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 5.

⁵² Les enquêtes menées sur les pratiques culturelles des Français démontrent que l'opéra et l'opérette sont les deux formes de spectacle les moins fréquentées, ce qui induit qu'elles se dédient à des publics

juillet 1989⁵³ révèle en effet que le public est homogène, plutôt âgé⁵⁴, au niveau de vie confortable et pratiquant des professions supposant la réalisation d'études supérieures ; la plupart des spectateurs interrogés affirme un attachement fort au lieu et à la qualité artistique de sa programmation. Cette étude ne permet pas de déterminer précisément la fréquentation des publics pendant la résidence de la Péniche Opéra entre 1998 et 2007, toutefois il permet d'affirmer que le public de l'Opéra-Comique est alors âgé et aisé. La compagnie propose ainsi les spectacles *Les Aventures du roi Pausole*, reprise d'une opérette libertine et *Ubu, opéra*, création d'un opéra contemporain basé sur une œuvre théâtrale connue pour son caractère satirique, à un public d'habitues et de connaisseurs du genre lyrique. Les choix artistiques de la compagnie sont effectués spécifiquement pour créer un décalage avec les attentes d'un type de public précis, pour briser l'idée selon laquelle le spectacle lyrique serait un genre élitiste et dédié à un public âgé et aisé. Il est également possible que ces choix soient en lien avec la volonté « d'offusquer gentiment » les publics de l'Opéra-Comique⁵⁵. De cette manière, le lieu de la résidence et les publics qui y sont rattachés influencent les choix artistiques.

Dans le cadre de la résidence de la Péniche Opéra au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine de 2012 à 2015, le contexte socio-culturel est différent : les populations de Vitry-sur-Seine⁵⁶ n'ont pas ou peu accès à l'art lyrique et la ville ne bénéficie pas de salle dédiée ; l'intervention de la Péniche Opéra s'effectue dans un théâtre, et, plus particulièrement au centre social Balzac, auprès de publics – par la création des spectacles *Chantier Woyzeck* et *100 Miniatures* (2015) – et des populations avoisinantes

précis. Cf. Olivier Donnat, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme* [1994], Paris, Éditions La Découverte, 2015 ; *Id.* et Denis Cogneau, *Les Pratiques culturelles des Français : 1973-1989*, Paris, Éditions La Découverte, La Documentation française, 1990, p. 122 ; Sylvie Saint-Cyr, *Vers une démocratisation de l'opéra*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2005, p. 109.

⁵³ Monique Badaroux-Vedel, « L'Opéra-Comique et son public » [1989], Théâtre national de l'Opéra-Comique, Inventaire réalisé par Justine Dilien sous la direction de la Mission des archives du ministère de la Culture et de la communication, Archives Nationales, 2015 [en ligne], consulté le 30 janvier 2020, disponible sur : https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_054823

⁵⁴ 36% des spectateurs interrogés ont moins de 50 ans.

⁵⁵ Cf. Vincent Bouchot, 1^{er} juillet 2019, *Op. cit.*, pp. 158-160 ; *Supra*. Partie II, chapitre 2, A, 2 « La création *ex situ* et la diffusion : quels spectacles pour quels lieux ? ».

⁵⁶ En 2011 les catégories socio-professionnelles les plus présentes dans la population sont les employés (21,1%), ensuite les retraités (19,5%) et les individus sans activité professionnelle (19,5%), puis les professions intermédiaires (14,8%), les ouvriers (13,5%), les cadres et les professions intellectuelles supérieures (8,5%), enfin les artisans, commerçants et chefs d'entreprise (3,1%). Le taux de chômage atteint alors 11,2%. Dossier complet, Commune de Vitry-sur-Seine, INSEE, 9 août 2019 [en ligne], consulté le 24 janvier 2020, disponible sur : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=COM-94081>

– par l’organisation d’actions de médiation culturelle diverses et nombreuses. La création de *Chantier Woyzeck* semble particulièrement en adéquation avec le contexte socio-culturel⁵⁷ : le spectacle dépeint une situation proche des conditions de vie des populations – le parallèle se trace d’ailleurs aisément entre la fable de l’œuvre et un drame récent survenu dans la cité, l’assassinat de Sohane Benziane, habitante du quartier Balzac⁵⁸. L’objectif est de permettre un accès au plus grand nombre, et de créer un lien concret entre la compagnie et les populations : c’est la raison pour laquelle la programmation du théâtre laisse une place importante à *Chantier Woyzeck*, représenté à cinq reprises au Théâtre Jean Vilar⁵⁹. *Chantier Woyzeck* est créé en direction du « public cible », constitué des populations de Vitry-sur-Seine⁶⁰. Le manque d’archives ne nous permet pas de déterminer précisément les types de publics qui constituent les 687 spectateurs présents au cours des cinq représentations⁶¹ : il peut s’agir d’un public d’habités du Théâtre Jean Vilar ou des productions de la Péniche Opéra, mais une partie peut également être composée des populations touchées par les actions de médiation culturelle organisées par la compagnie sur le territoire⁶².

En dehors des résidences, la question se pose dans le cadre des locaux de la Péniche Opéra : la création est-elle conçue à destination des populations riveraines ? Même s’il s’agit d’une volonté première pour Mireille Larroche⁶³, il semble difficile de concevoir qu’*Utopopolis*⁶⁴ ait été créé spécifiquement pour les habitants du X^e arrondissement de Paris, territoire contrasté en 1980⁶⁵, mais plutôt pour attirer un public de connaisseurs

⁵⁷ Cf. « Chantier Woyzeck – 2014 », Dossier 287, *Le Fonds d’archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 168.

⁵⁸ Sohane Benziane est une jeune femme de 17 ans, assassinée par son petit ami au cœur de la cité Balzac en 2002. Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 1, A, 2 « Le présent au cœur du théâtre : le cas de *Chantier Woyzeck* ».

⁵⁹ Sachant que, pour la saison 2013-2014, le théâtre accueille vingt spectacles représentés en moyenne deux fois, *Chantier Woyzeck* est représenté les 16, 17, 18, 19 et 20 mai 2014 au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine. Cf. Archives de la programmation du Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine, Saison 2013-2014 [en ligne], consulté le 9 janvier 2021, disponible sur : https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Organisme=1164&Saison=2013

⁶⁰ Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 1, A, 2 « Le présent au cœur du théâtre : le cas de *Chantier Woyzeck* ».

⁶¹ « Chantier Woyzeck – 2014 », Dossier 287, *Le Fonds d’archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 168.

⁶² Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 2, B, 3 « La médiation culturelle : de nouveaux publics ? »

⁶³ Mireille Larroche inscrit, dès la création de la Péniche Théâtre, la volonté de se tourner vers des populations spécifiques : « à la fois un public de théâtre et un public plus défavorisé sur le plan culturel, comme les populations riveraines ou les marins ». « La Péniche Théâtre – 1975-1981 », Dossier 371, *Le Fonds d’archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 209.

⁶⁴ Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 1, B, 2 « Des personnages en crise ».

⁶⁵ En 1982, les ouvriers représentent 58% de la population active du X^e arrondissement, tandis que les cadres et professions intellectuelles supérieures 15%, et les professions intermédiaires 18%. Atelier

du genre lyrique : le spectacle est une création de théâtre musical dont le livret est issu d'une écriture complexe qui déconstruit les identités des personnages et joue sur les sonorités. Il apparaît que les spectacles créés dans les péniches sont le reflet d'une liberté dans la création, dans l'expérimentation lyrique, non pas pour convenir à un public de néophytes, mais à destination d'un public connaisseur et/ou spécialiste du lyrique.

Sans pouvoir déterminer précisément le degré d'incidence des publics dans les choix artistiques, il existe bien une relation d'influence. La Péniche Opéra adapte ses créations en fonction des publics qu'elle rencontre au gré de l'itinérance⁶⁶ : auprès des connaisseurs du genre lyrique et des abonnés des structures, il s'agit de créer le décalage et d'oser l'expérimentation ; auprès des publics néophytes, il s'agit de créer du lien. La diversité des publics a nécessairement un impact sur la création : les choix artistiques de la compagnie découlent des publics ciblés.

2) Typologie des publics de la Péniche Opéra

Bien qu'il n'y ait jamais eu d'étude sur les publics de la Péniche Opéra – une absence d'ailleurs critiquée par le rapport d'inspection de Laurent Chassain⁶⁷ –, nous proposons de dresser une typologie des spectateurs de la compagnie. En croisant, les documents issus des archives et l'analyse des bassins de population et les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français menées par Olivier Donnat⁶⁸, les territoires traversés par la compagnie dans son implantation parisienne et son itinérance semblent marqués par les disparités sociales et économiques⁶⁹. La Péniche Opéra est en contact simultanément avec plusieurs types de publics : un public d'abonnés rattaché à une

Parisien d'Urbanisme, « Paris 10e, éléments de diagnostic, Préparation du PLH de Paris », septembre 2010 [en ligne], consulté le 30 janvier 2020, disponible sur : <https://www.apur.org/fr/nos-travaux/logement-paris-un-lieux-preparer-programme-local-habitat>

⁶⁶ Pour Mireille Larroche : « il faut inventer un spectacle qui corresponde à ce qui peut être perçu dans le cadre qui nous est imposé ». Mireille Larroche, entretien mené par Thomas Niel, 13 mai 2019, *Op. cit.*, p. 142.

⁶⁷ Laurent Chassain, *Compagnie d'expression musicale d'opéra vivant – Péniche Opéra, Rapport d'inspection, juillet/août 2005, Op. cit.*, p. 11.

⁶⁸ Cf. Olivier Donnat, « Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe », *Esprit*, n°170, Éditions Esprit, mars-avril 1991, pp. 65-82 ; *Id.*, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme, Op. cit.* ; Olivier Donnat et Denis Cogneau, *Les Pratiques culturelles des Français : 1973-1989, Op. cit.*

⁶⁹ La diversité des territoires traversés entraîne une représentation sociale contrastée dans les salles de spectacles : par exemple, les publics de l'Opéra-Comique sont très différents des publics du Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine ou de l'Opéra de Toulon. Cf. Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, *Op. cit.*, p. 120.

structure ancrée dans un territoire – les maisons d’opéra et les théâtres municipaux –, un public d’habitues des spectacles de la compagnie et un public éloigné de la culture.

Cette répartition contredit largement le discours *polistique* initial de Mireille Larroche⁷⁰, ce que soutiennent les interprètes de la Péniche Opéra dont les visions, très similaires, des publics permettent de préciser cette idée. Vincent Bouchot souligne cette contradiction :

La Péniche [Opéra], ça touchait un public qui n’était justement pas le public consanguin de la musique contemporaine [...], la Péniche [Opéra] était ouverte à un public très différent. [...] Ce que j’ai toujours aimé à la Péniche [Opéra], c’était son public très particulier : un public souvent très bourgeois, très classique et qui venait voir des choses qui ne l’étaient pas. [...] C’est un public très *Figaro* aux goûts réactionnaires qui venait s’encaniller à la Péniche [Opéra] en venant voir des spectacles bien faits mais qui, quand même, venait voir des créations de musique contemporaine. On avait ainsi un public qui n’est pas du tout le public habituel de la création de musique contemporaine ; c’est une des particularités de la Péniche [Opéra]. Ce n’était pas un public acquis, il fallait le conquérir, mais il était curieux et prêt à s’emballer pour des choses qu’il n’aurait pas vues ailleurs.⁷¹

Ce constat d’un public « souvent très bourgeois, très classique » qui « s’encanille » à la Péniche Opéra révèle l’écart entre les spectacles « de créations de musique contemporaine » et les spectateurs⁷². Le chanteur Christophe Crapez propose une interprétation plus détaillée des publics :

Je pense qu’on avait un triple public : le public « pouet-pouet », le public « musique contemporaine » et le public de l’Opéra, curieux du répertoire et assistant à son cinquième spectacle de la semaine.⁷³

Se dessine un mélange des publics – un public plutôt âgé et aisé, un public habitué aux créations de musique contemporaine, c’est-à-dire une certaine élite de spectateurs connaisseurs, et un public de curieux issu des maisons d’opéra⁷⁴ – à l’échelle de la production de la compagnie, mais des types de publics qui se mélangent peu dans le cadre des représentations :

⁷⁰ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, A « Un projet *polistique* fort ».

⁷¹ Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, p. 107-108.

⁷² Vincent Bouchot précise ce qu’il entend par un public qui s’encanille à la Péniche Opéra : « on entendait des réactions parfois... quand ils entraient : "Oh c’est charmant vraiment" ». Vincent Bouchot, 1^{er} juillet 2019, *Op. cit.*, p. 158.

⁷³ Christophe Crapez, 25 avril 2018, *Op. cit.*, p. 72-73.

⁷⁴ Christophe Crapez souligne : « le public de la Péniche [Opéra] allait à l’Opéra de Paris, à l’Opéra-Comique, au Théâtre des Champs-Élysées et à la Péniche [Opéra] ». *Ibid.*, p. 71.

Il aurait fallu se poser la question du public à renouveler. Une partie des choses que l'on faisait était toujours suivie par un public, mais la partie la plus expérimentale, la plus pointue, commençait à tourner en circuit fermé. On ne suscitait pas cette curiosité chez ceux qui n'étaient pas curieux de nature, en allant le chercher. [...] Pour les grosses productions, le public se renouvelait de lui-même. Mais pour les choses plus expérimentales, ça devenait un peu consanguin. On ne pouvait pas continuer à faire des spectacles pour les mêmes personnes.⁷⁵

Christophe Crapez souligne la nécessité du renouvellement du public de l'art lyrique⁷⁶ et exprime la différence entre deux types de publics rattachés à deux types de productions. Les « grosses productions », c'est-à-dire les spectacles produits à l'extérieur des locaux de la Péniche Opéra, qui attirent un public plus proche socialement et géographiquement des structures, tandis que la « partie plus expérimentale » désigne les spectacles produits au cœur des péniches et touche un public réduit d'habitues de la création musicale contemporaine. Les deux types de productions de la compagnie semblent créer une fidélité des publics qui s'explique notamment par l'accès – économique et artistique – à des spectacles originaux⁷⁷.

Toutefois, les interprètes n'abordent peu ou pas le lien qui se tisse avec les populations éloignées des structures lyriques. Vincent Bouchot, interrogé sur la résidence à Vitry-sur-Seine, exprime d'ailleurs des doutes quant aux liens tissés avec ces populations « en marge de la culture » :

J'adore la pédagogie en musique, présenter des choses devant des enfants, aller à la rencontre de publics très différents, je le fais toujours avec beaucoup de plaisir. Mais je ne peux pas m'empêcher de me dire qu'il y a un certain cynisme là-dessous. Tout le monde est de bonne volonté, tout le monde adorera que le public de Vitry-sur-Seine se passionne tout à coup pour la musique contemporaine ; on a rencontré beaucoup de gens. Qu'est-ce que ça laisse derrière soi ? S'il n'y avait pas la subvention au bout, je ne sais pas qui ferait ça. Je ne connais personne qui soit d'un cynisme consommé là-dessus, tous ceux qui participent aux actions culturelles le font de bonne foi, sincèrement, mais ne le feraient pas s'il n'y avait pas la subvention.⁷⁸

⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁶ Christophe Crapez : « Le public de l'opéra est vieillissant, et si on veut renouveler cela, il faut aller au charbon. J'aime bien cela : aller dans une cité, chanter un air d'opéra et voir les yeux écarquillés des enfants. Ça passe souvent par là, dans un rapport physique, vibratoire avec le public ». *Ibid.*, p. 76.

⁷⁷ La fidélité des publics s'explique par une politique tarifaire attractive [cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, A, 1 « Diffuser et démocratiser le spectacle lyrique : un idéal "politique" et artistique »] et par l'approche artistique originale proposée par la compagnie. Pour Christophe Crapez, « c'était aussi parce qu'ils voyaient à la Péniche [Opéra] des choses qu'ils ne pouvaient pas voir ailleurs. Si nous avions monté *Les Noces de Figaro, Falstaff, La Traviata*, nous n'aurions pas eu ce public-là. Cela a toujours été radical ». *Ibidem*.

⁷⁸ Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, p. 98.

Le cynisme de Vincent Bouchot concernant les actions culturelles traduit en creux la logique principale de financement de la création à la Péniche Opéra : l'apport de subventions publiques dans le cadre d'une résidence va de pair avec l'obligation de répondre à un cahier des charges⁷⁹. Le discours de Vincent Bouchot contrebalance une vision idéalisée de partage avec des populations « défavorisées » en matière culturelle. Les artistes, comme Vincent Bouchot, ne témoignent pas d'un réel élargissement des publics, tandis que les institutions, et notamment celles qui ont été partenaires de la compagnie Péniche Opéra, semblent au contraire relever un changement :

Questionnés sur ce point, les partenaires d'Île-de-France ou d'ailleurs confirment que là où la compagnie peut œuvrer quelque temps, ou revenir régulièrement, un public nouveau [...] se crée, variant certes de typologie avec les territoires concernés mais se mélangeant également très souvent, comme sur le site du bassin de la Villette.⁸⁰

L'itinérance de la Péniche Opéra et la présence de la compagnie sur des territoires contrastés permettraient de rencontrer de nouveaux publics, voire même, comme le souligne Laurent Chassain, de mélanger⁸¹ des publics connaisseurs et néophytes⁸¹.

En définitive, la présence de la Péniche Opéra dans des territoires contrastés est avérée et elle peut, dans une moindre mesure, avoir une incidence sur le type de publics qui fréquente le spectacle lyrique sur ces territoires. Les différents types de publics de la compagnie, qui représentent un mélange hétérogène de connaisseurs et de néophytes, confirment la volonté de susciter les contacts et les échanges avec des publics divers, quitte à aller chercher directement ces publics sur leurs territoires. Sans une étude précise des publics, il est difficile de déterminer l'influence exacte de la Péniche Opéra sur la diversification du public lyrique, cependant, « à son échelle, grâce à son projet artistique original et sa structure souple, [la Péniche Opéra] a su établir des ponts qui

⁷⁹ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 1, B « La dépendance à l'égard des partenaires » ; *Infra*. Partie II, chapitre 2, B, 3 « La médiation culturelle : de nouveaux publics ? ».

⁸⁰ Laurent Chassain, *Compagnie d'expression musicale d'opéra vivant – Péniche Opéra, Rapport d'inspection, juillet/août 2005, Op. cit.*, p. 17.

⁸¹ Cette idée est également mise en valeur dans les bilans effectués à l'issue de la première année de résidence à l'Opéra-Comique en 1998 : « Il semble que nous assistions [...] à un élargissement de notre public. Nombreux sont les spectateurs de la Péniche Opéra qui sont allés à l'Opéra Comique [sic] et vice versa ». Cet échange entre les spectateurs de l'Opéra-Comique et de la Péniche Opéra, défendu par Mireille Larroche, est toutefois à nuancer : nous ne pouvons nous appuyer sur aucun autre document pour affirmer ou infirmer cette déclaration. Elle a cependant le mérite d'illustrer à nouveau la volonté de la compagnie de toucher des publics très différents. « Compte-rendu saison 1997-1998 », « Dossiers Péniche Conventions et projets PO », Dossier 40, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 38.

n'auraient pas pu se réaliser sans elle »⁸². La compagnie participe, à son échelle, à réduire les inégalités d'accès à l'art lyrique.

3) La médiation culturelle⁸³ : de nouveaux publics ?

Nous ne remettons pas en question l'ancrage de la compagnie dans des territoires contrastés, toutefois nous interrogeons l'influence de la Péniche Opéra sur ces territoires par le biais de la médiation culturelle. La présence de la compagnie est une occasion de partager des connaissances et des savoir-faire, par la création et la médiation culturelle qui sont pensées en cohérence avec la démarche artistique de la compagnie : ces actions de sensibilisation sont-elles vecteurs de liens sociaux, culturels, artistiques ? Créent-elles de nouveaux publics pour la Péniche Opéra ?

Mireille Larroche a une conception de l'action culturelle qui distingue d'un côté la création, et, de l'autre, la médiation culturelle⁸⁴. Elle ne considère pas la médiation comme un outil au service de la démocratisation, mais comme une charge supplémentaire pour l'artiste, qui nuit à la création⁸⁵. Selon elle, la compagnie n'est pas présente sur un territoire pour résoudre ses problématiques et conflits sociaux, mais pour favoriser la communication entre les différents acteurs au moment de la création et de la représentation du spectacle : « il n'y a aucune raison que pour faire de la création, nous soyons obligés de devenir des animateurs »⁸⁶. La médiation culturelle fait partie intégrante des conventions de résidence, mais Mireille Larroche critique son caractère obligatoire.

Si, à la Péniche Opéra, l'accent est mis sur la création, et les actions de médiation culturelle sont finalement vécues comme des entraves, Mireille Larroche ne regrette pas

⁸² Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, *Op. cit.*, p. 124.

⁸³ Partie intégrante de la politique culturelle française depuis la création du ministère des Affaires culturelles en 1959, la médiation culturelle est une composante essentielle de l'action culturelle, qui comprend à la fois la création de spectacles et la médiation culturelle. L'action culturelle « organise en pratique la diffusion de ces formes culturelles désignées comme légitimes, et par là même l'inculcation des manières de voir qu'elles charrient ». Vincent Dubois, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique* [1999], Paris, Éditions Belin, coll. « Poche », 2009, p. 182. Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, A, 1 « Diffuser et démocratiser le spectacle lyrique : un idéal "politique" et artistique ».

⁸⁴ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, pp. 4-13.

⁸⁵ Cf. Alexia Volpin, « L'Action culturelle territoriale, entre implication et désengagement des protagonistes. Le cas des compagnies chorégraphiques », *Marges*, vol. 26, n°1, 2018, pp. 88-102 ; Chloé Langeard, « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique », *art. cit.*

⁸⁶ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 13.

leur organisation et leur réalisation⁸⁷, elle convient également que la résidence est le lieu de la création de liens sociaux nécessaires avec les populations des territoires traversés⁸⁸ :

Une création artistique naît du dialogue avec les représentants des tutelles, des théâtres, la réalité du terrain et les publics, etc. [...] Nous voulions être au cœur de la cité. Nous voulions éprouver nos désirs et les confronter aux désirs d'une population.⁸⁹

Le discours de Mireille Larroche est paradoxal : il justifie d'un côté, la volonté de démocratiser le spectacle lyrique auprès de populations défavorisées, de l'autre, la réticence à se plier aux exigences de la médiation culturelle⁹⁰ qui participe pleinement à une forme de démocratisation. Mireille Larroche cherche à créer un lien avec les populations et les territoires, non par des actions de sensibilisation, mais par la création, qui n'est pas seulement un processus esthétique, mais, dans le cadre d'une résidence, des contacts formels et/ou sensitifs avec un territoire, avec une équipe de théâtre, avec des populations locales qui, d'une manière ou d'une autre, vont influencer la création⁹¹.

Ce rejet de la médiation culturelle n'empêche pas la compagnie de participer et de réaliser des actions de sensibilisation auprès des publics rencontrés, notamment dans le cadre de la résidence au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine. En parallèle de la création du spectacle *Chantier Woyzeck*, la compagnie intervient directement sur le territoire : en février et mars 2014 dans le centre social Balzac, proche du théâtre, les habitants sont invités à assister à l'élaboration de la partition, à sa mise en voix, à sa mise en jeu et aux différentes répétitions qui sont rediffusées dans le centre social. L'empreinte dans le territoire se crée aussi autour d'activités tout au long de la saison 2013-2014 avec le compositeur, le librettiste et les artistes de *Chantier Woyzeck*. La Péniche Opéra organise également quatorze ateliers auprès d'établissements scolaires,

⁸⁷ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, pp. 44-55.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁰ Ces exigences sont inscrites sous la mention d'« actions de sensibilisation auprès du public » dès 1997, puis de « rencontres avec le public » en 2006. Cf. Anne Chiffert, « Note préparatoire à la mise en place de la déconcentration du dispositif des aides à la création et à la diffusion chorégraphiques, préalable à l'avis de la circulaire d'emploi des crédits déconcentrés », 4 décembre 1997 ; Circulaire n°2006/001 relative au soutien à des artistes et à des équipes artistiques dans le cadre de résidences, rédigée par Renaud Donnedieu de Vabres, 13 janvier 2006 [en ligne], consultée le 3 novembre 2019, disponible sur : <https://www.snsf.fr/ressources/textes-de-references-ressources/circulaire-no2006-001-du-13/>

⁹¹ Mireille Larroche, rencontre dans le cadre du séminaire interdisciplinaire Paroles & Musiques, 20 février 2016. Cette idée sera développée dans la suite de notre développement. Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 1, A, 2 « Le présent au cœur du théâtre : le cas de *Chantier Woyzeck* ».

au conservatoire de Vitry et au centre social Balzac. Trente-cinq ateliers sont organisés au total : certains pratiques et en lien avec la création du spectacle – adaptation du livret, mise en scène, scénographie et costumes –, d’autres didactiques – « donner à voir la musique », « qu’est-ce que l’opéra ? », un atelier sur le fonctionnement d’une scène à l’italienne –, des interventions, des conférences, des concerts au centre social, ainsi que des spectacles représentés directement sur la péniche de la compagnie à Paris pour les habitants du quartier Balzac⁹².

Date	Type d’intervention / Actions culturelles	Lieu
11 novembre 2013	Mireille Larroche et Dorian Astor – « Mise en scène et adaptation du livret »	Collège Paul Valéry de Thiais
9 janvier 2014	Mireille Larroche et Dorian Astor – « Mise en scène et adaptation du livret »	Collège Paul Valéry de Thiais
10 janvier 2014	Mireille Larroche et Estelle Béréau (Marie) – « Qu’est-ce que l’opéra ? »	Collège Paul Valéry de Thiais
17 janvier 2014	Mireille Larroche et Estelle Béréau (Marie) – « Pop-up : autour du Pop-up créé par Damien Schoëvaërt pour <i>Chantier Woyzeck</i> »	Collège Paul Valéry de Thiais
31 janvier 2014	Mireille Larroche – « Mise en scène »	Collège Paul Valéry de Thiais
6 février 2014	Mireille Larroche et Estelle Béréau – « Qu’est-ce que l’opéra ? »	Centre social Balzac de Vitry-sur-Seine
17-22 mars 2014	Louise Pinget (musicienne) et Spyros Thomas – « L’Opéra s’invite au Centre social Balzac »	Centre social Balzac de Vitry-sur-Seine
17 mars 2014	Mireille Larroche, Aurélien Dumont et Pierre Roullier – « Mise en scène / Écriture et recherche musicale »	Collège Paul Valéry de Thiais
18 mars 2014	Mireille Larroche et Estelle Béréau expliquent <i>Chantier Woyzeck</i>	Centre social Balzac de Vitry-sur-Seine
21 mars 2014	Thibaut Fack – « Qu’est-ce qu’un projet scénographique ? »	Collège Paul Valéry de Thiais
11 avril 2014	Mireille Larroche et Estelle Béréau – « Qu’est-ce que l’opéra ? Sensibilisation à <i>Chantier Woyzeck</i> »	Collège Jules Vallès de Vitry-sur-Seine
5 mai 2014	Mireille Larroche – « Mise en scène »	Collège Paul Valéry de Thiais
7 mai 2014	Mireille Larroche, Dorothée Lorthiois (chanteuse) et Sébastien Joly (musicien). Conférence « Donner à voir la musique ».	Conservatoire de Vitry-sur-Seine
9 mai 2014	Camille Pénager – « Les costumes »	Collège Paul Valéry de Thiais
19-23 mai 2014	Mireille Larroche et Dorothée Lorthiois – « Répétitions avec les élèves, restitution du travail effectué tout au long de l’année »	Collège Paul Valéry de Thiais

Tableau 4. Les actions de médiation culturelle pendant la résidence au Théâtre Jean Vilar de 2013 à 2014

Les archives de la compagnie ne contiennent pas de données concernant le taux de fréquentation de ces ateliers, il nous apparaît difficile de mesurer l’impact réel et concret

⁹² Sont présentés l’opéra de chambre de Donizetti *Rita ou le mari battu* et la création du compositeur Vincent Bouchot d’après *Les Brèves de comptoir* de Jean-Marie Gourio.

de la médiation culturelle sur le territoire. Leur quantité permet toutefois de statuer sur une présence accrue et une volonté pédagogique multidirectionnelle, et d'émettre l'hypothèse qu'une proximité, voire un lien, se crée entre les populations du territoire et les artistes. Une proximité qui rejaillit sur les publics du spectacle, comme l'exprime Dorian Astor, librettiste de *Chantier Woyzeck* :

Le jour de la première, tous les gens du centre social et les gens de Vitry qui sont venus voir ce spectacle se sentaient enfin compétents, c'est-à-dire qu'ils savaient d'où ça venait, qu'ils savaient de quoi ça parlait.⁹³

La médiation culturelle accompagne les populations, futurs publics du spectacle, dans l'appréhension de l'œuvre⁹⁴.

Toutefois, les membres de la compagnie appréhendent la médiation culturelle avec un certain cynisme⁹⁵ : si « tout le monde adorerait que le public de Vitry-sur-Seine se passionne tout à coup pour la musique contemporaine »⁹⁶, pour Christophe Crapez, l'échange avec les publics doit se réaliser dans l'espace de la représentation, et la médiation culturelle n'est pas nécessaire⁹⁷ ; la création doit se suffire à elle-même.

La création et la médiation culturelle sont d'ailleurs organisées en deux temps séparés, qui parfois s'entremêlent. Les populations du quartier Balzac ne sont pas intégrées à la création du spectacle, mais elles peuvent assister à la retransmission des répétitions une semaine par mois dans la salle principale du centre social et une fois par semaine, la répétition est ouverte aux publics et se clôture sur un débat. Ces temps appartiennent aux artistes de la compagnie, mais s'inscrivent dans le territoire en incluant les publics : le temps de la répétition devient également un outil d'action culturelle. En dehors de ce

⁹³ Dorian Astor, entretien mené par Valentin Besson, 21 février 2018. Cf. Valentin Besson, *Interaction de l'artistique et du politique dans la création contemporaine. Dans quelle mesure la création artistique apporte les clefs d'une émancipation sociale ? Étude de cas : Chantier Woyzeck, composé par Aurélien Dumont, sur un livret de Dorian Astor et mis en scène par Mireille Larroche en résidence à Vitry-sur-Seine*, mémoire de Master Recherche en Études Théâtrales réalisé sous la direction de Catherine Treilhou-Baladé, Institut d'Études Théâtrales, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2019.

⁹⁴ Il s'agit d'une posture défendue également par Mireille Larroche : « Devant ces gens-là, en chair et en os que l'on croise tous les jours au foyer, à l'heure du repas, et qui viennent en fin de semaine assister à l'évolution des répétitions. [sic] C'est à eux, qui vivent ce dont nous allons nous emparer pour donner une autre vision du monde, que s'adresse l'opéra que nous bâtissons » [Mireille Larroche citée par Gérard Astor, « À propos de *Chantier Woyzeck* », 2014, pp. 8-9, « Chantier Woyzeck – 2014 », Dossier 287, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 168].

⁹⁵ C'est le cas de Vincent Bouchot, déjà cité à ce propos. Cette posture est d'ailleurs partagée par Mireille Larroche. Cf. Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.* ; entretiens avec Mireille Larroche, 14 décembre 2016 et 7 mars 2018, *Op. cit.*

⁹⁶ Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, p. 98.

⁹⁷ Christophe Crapez, 25 avril 2018, *Op. cit.*, pp. 66-83.

temps de partage, l'interaction ne se produit véritablement qu'au cours des ateliers pédagogiques.

Ainsi, si le rôle de la compagnie est valorisé, puisqu'elle est directement intégrée aux activités sociales et culturelles du territoire et de la structure d'accueil, le temps de médiation culturelle est vécu comme une contrainte par les artistes, un temps supplémentaire déduit du temps dédié à la création⁹⁸. La compagnie se laisse parfois dépasser par la réalité sociale et culturelle du territoire, et notamment des demandes en actions de médiation culturelle, qui ont tendance à surpasser le temps de création et à détacher la compagnie de son objectif final, celui de favoriser la rencontre des publics avec le spectacle. La résidence réalisée à Vitry-sur-Seine est toutefois exemplaire en tant que représentation utopique d'une occasion de créer du lien social. Elle dresse un portrait utopique de la compagnie Péniche Opéra en résidence, dont les actions culturelles – la création et la médiation – sont intégrées dans le territoire.

Cela interroge l'objectif et la nature des spectacles : la compagnie a pour objectif de participer à la démocratisation du spectacle lyrique dans une démarche d'accessibilité. La création peut-elle se suffire à elle-même, et être dissociée de la médiation culturelle ? Il apparaît dans le cas de la résidence au Théâtre Jean Vilar que l'une ne va pas sans l'autre. L'objectif de démocratisation est-il atteint ? Et, en cela, quel est le degré d'implication des populations dans la médiation culturelle et dans la création ? Il semble que les spectacles issus des résidences sont le fruit d'un projet proposé au préalable par la Péniche Opéra, mené à bien sans intégration du territoire, mais susceptible d'évoluer au contact du territoire qu'il traverse. Les interventions sur les territoires et les rencontres avec des populations diverses peuvent être source de création⁹⁹, mais la conception de Mireille Larroche va à l'encontre de cette idée. Il est difficile d'en mesurer l'impact, mais il est indéniable que les actions culturelles de la compagnie,

⁹⁸ La compagnie n'incarne plus seulement la figure d'un artiste créateur mais celle d'un artiste-citoyen. Cf. Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009 ; Élise Chièze-Wattinne et Clara Roupie, « Négociateur pour mieux créer : l'artiste "ambassadeur" en résidence », *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 9, n°2, 2020, pp. 21-35 [en ligne], disponible sur : <https://journals.openedition.org/cadernosaa/3038>

⁹⁹ Par exemple, les contacts tissés avec les populations de Vitry-sur-Seine au cours de la résidence de la Péniche Opéra au Théâtre Jean Vilar résulteront en la création d'un spectacle qui se concentre sur ces mêmes populations. Il s'agit de *100 Miniatures* (2015) du compositeur Bruno Gillet, sur un livret de Philippe Minyana.

dans un territoire et pour un temps donné, ont un impact – artistique, économique, symbolique – sur le territoire traversé.

Si le discours officiel de la compagnie place la rencontre avec des publics différents au centre de ses objectifs, qu'en est-il dans les faits ? Nous ne pouvons ni statuer sur le nombre de spectateurs ni, ainsi, sur le taux de fréquentation des spectacles de la compagnie. Toutefois, nous décelons l'existence de publics divers : un public néophyte, un public d'abonnés des lieux de représentation traversés par la Péniche Opéra et un public de connaisseurs, habitués des spectacles de la compagnie. Et c'est justement cette pluralité de publics qui influence finalement la démarche artistique et culturelle de la compagnie : elle adapte la création et la médiation culturelle en fonction du ou des public(s) cibles. Il est pourtant difficile de concevoir un ancrage et une influence pérenne des publics sur la création.

L'adaptation aux différents contextes socio-culturels – lieux de représentation et publics – est la conséquence directe du modèle original de production et de création de la Péniche Opéra : d'un côté, la production de petites et moyennes formes dans les locaux de la compagnie est limitée dans ses moyens et les spectacles n'ont finalement que peu de visibilité, et, de l'autre, la production de grandes formes, réalisées avec le concours de structures extérieures et bénéficiant d'une audience plus large, doit correspondre aux attentes des structures qui accueillent et financent les spectacles. Cette idée interroge ce qui peut relever de l'intention artistique et/ou de nécessités économiques : les petites formes créées exclusivement dans les péniches sont les spectacles les moins susceptibles d'être soumis aux facteurs externes de l'adaptation et sont dédiés à un public de connaisseurs du genre lyrique, tandis que les moyennes et grandes formes représentent les opportunités artistiques et économiques que rencontre la compagnie. L'influence du facteur économique est flagrante sur l'idéal artistique : parfois, les dispositifs scéniques sont réinventés¹⁰⁰, la distribution des spectacles est

¹⁰⁰ Par exemple, le dispositif scénique de *Chantier Woyzeck* devait représenter un théâtre en ruines, des débris et des planches de bois superposés les uns sur les autres, mais il prend finalement une forme plus économique. Cf. Annexes 33 et 34, « Annexes », pp. 475-476 ; entretien avec Mireille Larroche, 11 avril 2018, *Op. cit.*, pp. 56-64.

repensée¹⁰¹ en fonction des possibilités économiques ; la raison économique l'emporte souvent sur l'idéal.

Il existe bien une adaptation, ou en tout cas une sélection, dans les choix artistiques de la compagnie qui s'apparente à une forme de *darwinisme artistique*¹⁰² : les œuvres sont spécifiquement sélectionnées par le conseil artistique en fonction du lieu et des publics rencontrés. L'objectif premier reste celui de participer à la démocratisation culturelle en rendant le spectacle lyrique accessible à tous, même si le moyen diffère souvent d'un lieu à l'autre – créer le décalage avec un public âgé et aisé (*Ubu, opéra et Les Aventures du roi Pausole*), critiquer la politique de la ville (*Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*), faire écho aux conditions de vie de populations marginalisées (*Chantier Woyzeck*).

Mireille Larroche compare cette adaptabilité artistique constante au travail des troupes ambulantes et notamment de Molière¹⁰³ : les spectacles voient le jour en fonction du lieu et des publics qu'il faut toucher, à Versailles, à Paris ou en Province, devant le Roi, le bourgeois ou le paysan. Si la formule est poétique, elle rend effectivement compte de l'adaptation des projets artistiques de la compagnie au cours de ses années d'activité, mais souligne les disparités d'accès à l'art lyrique. Cette stratégie d'adaptation a un impact ambivalent : elle a une influence logique sur la nature artistique des spectacles et sur la démarche culturelle de la compagnie, mais elle nuit à l'inscription pérenne de la

¹⁰¹ Par exemple, le baryton Didier Henry est pressenti pour le rôle de Julien Sorel. Chanteur lyrique dont la carrière a été marquée par son rôle de Pelléas dans *Pelléas et Mélisande* (il l'enregistre pour Dacca sous la direction de Charles Dutoit en 1987), il est, au moment de la création du *Rouge et le noir* en 1989, au sommet de sa carrière et la compagnie de Mireille Larroche n'a pas la possibilité de financer l'interprète. C'est le jeune Jean-Jacques David qui prendra sa place dans le spectacle. Cf. Entretien avec Mireille Larroche, 11 avril 2018, *Op. cit.*, p. 60.

¹⁰² Ce concept est dérivé des théories darwiniennes [Charles Darwin, *L'Origine des espèces* [1859], traduction d'Edmond Barbier, Daniel Becquemont et Jérôme Picon (dir.), Paris, Éditions Le Monde Flammarion, coll. « Les Livres qui ont changé le monde », 2009] et théorisé par Herbert Spencer sous la formulation de « darwinisme social », qui laisse entendre que la sélection naturelle serait applicable aux phénomènes politiques et sociaux. Nous choisissons de l'appliquer au domaine artistique. Cf. Herbert Spencer, *Les Premiers Principes* [1862], traduction de M. Guymiot, Paris, Éditions Alfred Costes, 1920 [en ligne], consulté le 28 novembre 2019, disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/spencer_herbert/premiers_principes/premiers_principes.html ; Yvan Blot, *Herbert Spencer : Un évolutionniste contre l'étatisme*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. « Penseurs de la liberté », 2007.

¹⁰³ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 53.

compagnie dans un territoire, et à la construction d'une relation durable avec les publics¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Pour Lise Santerre, la volonté de démocratiser la culture a bien conduit au développement d'un réseau de structures de création et de diffusion, toutefois l'ambition de faciliter l'accès et de diversifier les publics reste à satisfaire. Lise Santerre, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », art. *cit.*, p. 56.

CHAPITRE 3. L'ARTISTE FACE À L'ADAPTABILITÉ

Face à l'adaptation économique et socio-culturelle de la compagnie, Mireille Larroche répond par la volonté de conserver une liberté de créer des spectacles lyriques¹ selon ses moyens – financiers, artistiques, humains – au sein d'une compagnie non hiérarchisée. Il apparaît pourtant que la création est soumise à une hiérarchie forte qui influence le processus créatif.

Après l'étude de l'adaptabilité comme faculté de la compagnie à s'adapter à des contextes divers, nous changeons ici d'échelle pour analyser la capacité d'adaptation de l'individu membre de la compagnie. Quel est le degré d'adaptation de l'artiste dans la compagnie ? Est-ce que tous les membres sont soumis à l'adaptabilité ? Celle-ci prend corps dans l'ensemble des circonstances qui influencent la création des spectacles et dans les relations qui se tissent entre les membres, récurrents ou plus éphémères, de la compagnie. Ces relations diverses, collaboratives et parfois conflictuelles, induisent des relations de pouvoir qui régissent la création.

À la Péniche Opéra, il s'agit de différencier les instances – groupes et individus – et les lieux de pouvoir : le pouvoir de décision à l'échelle de la compagnie, de sa programmation et de sa ligne artistique, et le pouvoir entendu en tant que « faculté d'agir »², au cœur des spectacles. La gestion du pouvoir prend son sens dans le cadre d'un rapport avec d'autres individus : se traduit-il par une domination d'un individu ou d'un groupe sur un autre³ ? Il est également possible d'appréhender le pouvoir sans domination⁴, en mettant de côté une vision tyrannique et en nous focalisant sur les

¹ Mireille Larroche, « Tant que je pourrai rester fidèle à mon désir de découverte, je continuerai », entretien mené par Laurent Bury *Forumopera.com*, art. cit.

² Catherine Colliot-Thélène, « POUVOIR », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 octobre 2020, disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pouvoir/>

³ « Le pouvoir apparaît comme indissociable de la domination, c'est-à-dire une relation dissymétrique entre des individus qui sont en position de commander et d'autres qui leur doivent obéissance ». *Ibidem*.

⁴ Cf. Hannah Arendt, *On Violence*, Boston, Éditions Mariner Books, 1970. Hannah Arendt dissocie la vision aristotélicienne du pouvoir despotique d'une vision politique du pouvoir. Elle propose une

relations de pouvoir qui coexistent à l'intérieur de la compagnie⁵ : le pouvoir décisionnel, incarné par le conseil artistique et principalement par Mireille Larroche dont le rôle et la place influencent fortement la compagnie, et le pouvoir d'agir, le pouvoir créatif dans la collaboration artistique. Ces relations sont essentielles dans l'organisation de la compagnie et interrogent le rôle et la place de la directrice artistique et metteuse en scène dans cette organisation, tout comme l'instance auctoriale des spectacles.

A. Gouvernance de la Péniche Opéra et pouvoirs de Mireille Larroche

À la Péniche Opéra, le pouvoir prend différentes formes. Officiellement, le pouvoir le plus identifiable est celui du conseil artistique : il s'agit d'un pouvoir décisionnel qui agit sur les choix programmatiques de la compagnie. La prise de décision reste cependant circonscrite aux limites économiques et matérielles. Au-delà du conseil artistique, il existe une instance supérieure, qui affecte directement les autres instances de prise de décision : la personnalité de Mireille Larroche. Elle est à l'origine de la création de la compagnie en 1982 et, à ce titre, conserve une position prépondérante, qui influence durablement les décisions économiques et artistiques. La gestion des pouvoirs à la Péniche Opéra est largement influencée par le rôle et la place de Mireille Larroche qui assume un rôle double, celui de directrice artistique de la compagnie et de metteuse en scène des spectacles. Les pouvoirs – de décision et d'action – sont ainsi centralisés autour de Mireille Larroche, mais leur gestion est fluctuante : elle dépend des projets artistiques. Le double rôle de Mireille Larroche lui octroie une position toute particulière : elle touche directement la création d'un bout à l'autre du processus créatif.

recherche dans une organisation des égaux dans le cadre de la loi, le fondement d'un pouvoir ignorant la relation hiérarchique.

⁵ Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Éditions Gallimard, 1975 ; *Id.*, *La Volonté de savoir, Histoire de la sexualité*, Paris, Éditions Gallimard, 1976. Pour Michel Foucault, il s'agit de faire la distinction entre le pouvoir de la loi, qui suppose l'application du permis et du défendu, et le pouvoir de la norme, ce qu'il est normal de faire ou non. Le premier est répressif, le second incitatif.

1) Une centralisation des pouvoirs inhabituelle pour une compagnie lyrique

Le passage du théâtre au lyrique pour un metteur en scène n'est pas nouveau : Antoine Vitez et Patrice Chéreau ont déjà alterné les mises en scène théâtrales et lyriques, bien avant Mireille Larroche⁶. Si le directeur d'une compagnie théâtrale est majoritairement son metteur en scène, l'originalité de la Péniche Opéra réside dans la transposition de ce modèle de compagnie théâtrale à une compagnie lyrique. Mireille Larroche centralise les pouvoirs, en assumant à la fois le rôle de directrice artistique de la compagnie et de metteuse en scène des spectacles. Cette répartition du pouvoir va à l'encontre de la volonté non-hiérarchique première : il existe bien une hiérarchie dans la compagnie⁷.

Mireille Larroche est l'organe décisionnel principal de la Péniche Opéra. Cette centralisation du pouvoir de décision artistique à l'échelle de la compagnie et des spectacles est inattendue pour une compagnie lyrique : la direction artistique et la mise en scène sont deux instances qui interviennent traditionnellement dans les institutions lyriques à des moments précis, de manière cloisonnée. À la Péniche Opéra et en écho aux pratiques du théâtre musical, la mise en scène ne survient pas à la fin, mais dès le début et tout au long du processus créatif. Au-delà d'un héritage supposé du théâtre musical, l'autorité de la metteuse en scène s'impose à chaque étape de la création⁸, se substituant même à la direction musicale⁹ : la mise en scène est placée au premier plan dans le processus créatif, la direction n'est pas musicale, elle est théâtrale. En cela, il résulte du double statut de Mireille Larroche une ligne directrice artistique unique, ou en tout cas unifiée, à l'échelle de la programmation et au cœur des spectacles.

⁶ Il est également possible de déceler que la démarche de Mireille Larroche – même si cette tendance n'est pas affirmée comme telle [Mireille Larroche, entretien mené par Clara Roupie, 11 avril 2018, « Annexes », pp. 56-65] – soit, bien qu'inconsciente, féministe. La publication de *L'Opéra ou la défaite des femmes en 1979* peut avoir eu un impact sur Mireille Larroche. Cf. Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Éditions Grasset, 1979.

⁷ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, C, 3 « Organisation "non hiérarchique" : la directrice, le conseil artistique, les interprètes et les artistes extérieurs ».

⁸ La mise en scène n'est pas musicale, elle est théâtrale. Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 3, C « L'émergence d'une approche unique de la mise en scène lyrique ».

⁹ Traditionnellement dans le spectacle lyrique, la direction musicale a une place prépondérante, voire supérieure à la mise en scène. La direction musicale ne se limite pas à une gestion dissociée de la création, elle prend en charge la direction des instrumentistes et des chanteurs, prenant la place du chef d'orchestre et du chef de chant dans le respect du rythme, du tempo de la partition musicale. Il fait le lien entre la musique jouée et la musique chantée par les interprètes.

Toutefois, la concentration de ces deux instances en un seul individu induit un risque de confusion dans les prises de décision, voire de domination de Mireille Larroche sur la création à la Péniche Opéra. Mireille Larroche agit-elle en qualité de directrice artistique et/ou de metteuse en scène¹⁰ ? La séparation des rôles est possible¹¹, mais Mireille Larroche conserve une position hiérarchique dans les choix artistiques : son double statut est un moyen de participer activement, d'une manière ou d'une autre, à la création. Il n'en reste pas moins que ces deux statuts s'entremêlent parfois. Si, dans le cadre du conseil artistique, Mireille Larroche ne souhaite pas être considérée comme la directrice de la compagnie mais comme la metteuse en scène des spectacles à venir, elle encadre les discussions du conseil artistique et, comme le souligne Béatrice Cramoix, « si un désaccord intervenait, Mireille Larroche avait voix prépondérante »¹². Ce double statut brouille les limites entre les rôles :

Ce n'était pas un collectif anarchiste dans le sens où il y avait le règne d'une directrice dont la personnalité est la Péniche [Opéra] et qui a des avantages et des désavantages. Mais l'impression d'avoir été chez quelqu'un, avec quelqu'un et contre quelqu'un aussi, donc dans une vraie politique du conflit, c'est important, c'est assez beau.¹³

Pour Paul-Alexandre Dubois, il ne semble pas y avoir de différence entre la compagnie Péniche Opéra et Mireille Larroche : elle conserve un pouvoir prépondérant, même au sein du conseil artistique.

Son statut induit un rapport hiérarchique dans la compagnie qui est parfois source de conflit : Mireille Larroche est une directrice artistique obstinée à forte personnalité, tissant des relations fortes, parfois très conflictuelles, avec ses collaborateurs¹⁴, qui

¹⁰ En comparant ce mode de fonctionnement avec le Théâtre du Soleil, la distinction entre les deux rôles est possible. Si Ariane Mnouchkine est à la fois metteuse en scène et directrice artistique, il ne s'agit pas d'imposer une vision unique et sans équivoque dans la création : « Je suis metteur en scène, mais je travaille de façon collective. Ce n'est pas de la modestie. Cette méthode de travail est artistiquement efficace et politiquement juste. Il est demandé à chacun de donner le meilleur de lui-même. Tout ce qui est bien, c'est sur le plateau qu'on le trouve ». Selon Ariane Mnouchkine, le pouvoir décisionnel est contrebalancé dans le processus de *création collective* au Théâtre du Soleil. Ariane Mnouchkine, entretien mené par Béatrice Picon-Vallin, du 5 juin 2010 à La Cartoucherie, cité par Béatrice Picon-Vallin, « La création collective au Théâtre du Soleil », n°1284-1285 – 1^{er} juillet 2010, pp. 86-97.

¹¹ Notamment dans la création qui fait appel à plusieurs instances décisionnelles : Mireille Larroche n'est pas apte à proposer des dispositifs scéniques ou des costumes, elle doit nécessairement faire confiance aux membres des équipes artistiques. Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 3, A, 2 « Une implication variable et intentionnelle ».

¹² Béatrice Cramoix, 6 juin 2017, *Op. cit.*, p. 15.

¹³ Paul-Alexandre Dubois, entretien mené par Clara Roupie, 14 juin 2017, « Annexes », p. 21.

¹⁴ Cf. Entretiens avec Vincent Bouchot, Danièle Barraud et Paul-Alexandre Dubois, *Ibid.*, pp. 84-109, pp. 30-43, pp. 17-29.

rejaillissent sur la création. Le conflit devient un mode de management : Mireille Larroche use de sa position dans la compagnie, quitte à « liguer une troupe contre elle »¹⁵, poussant les membres de la compagnie à se dresser parfois contre la figure d'autorité qu'elle représente.

Le double rôle de Mireille Larroche affecte profondément le fonctionnement de la compagnie. S'il impose une hiérarchie avec laquelle les autres membres doivent composer, il participe à construire une vision unifiée de la ligne artistique et des spectacles. La centralisation des pouvoirs de décision n'induit pas nécessairement une tyrannie dans la création¹⁶.

2) Une implication variable et intentionnelle

Si le pouvoir de décision est incarné par Mireille Larroche, ce pouvoir reste fluctuant. L'implication de la directrice et metteure en scène de la Péniche Opéra varie en fonction des projets artistiques.

Pour Christophe Crapez, « il y a plusieurs Mireille Larroche »¹⁷, en fonction des « deux types de spectacles : ceux où tout est écrit et les autres qui sont à construire »¹⁸. Deux profils se dessinent selon les spectacles à monter : le premier s'attache à la mise en scène des œuvres anciennes et/ou contemporaines déjà existantes et pour lesquelles Mireille Larroche écrit une « partition »¹⁹ de mise en scène précise et définitive. Dans ce cas, elle se limite à la mise en scène et à la direction des interprètes : le texte et la musique préexistent à la mise en scène qui apparaît en réponse à l'œuvre originale. Le second profil intervient lorsqu'il s'agit de mettre en scène des créations originales. Là, l'implication de Mireille Larroche dépasse ses prérogatives de metteure en scène : elle participe à la sélection de l'équipe artistique, elle supervise l'écriture du livret, la composition et les choix esthétiques et artistiques du spectacle.

À titre d'exemple, l'implication de Mireille Larroche dans la production et la création des spectacles *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck* fluctue d'un projet à l'autre. Elle est à

¹⁵ Paul-Alexandre Dubois, entretien mené par Clara Roupie, 14 juin 2017, *Op. cit.*, p. 25.

¹⁶ L'instauration, dès 1982, du conseil artistique et du mode de création « en équipe » de la compagnie est un élément qui soutient cette idée. Cf. *Infra*. Partie II, chapitre 3, B, 2 « La "création collective" : un partage des pouvoirs ? » ; 3 « Le dialogue créatif : un langage cacophonique ? ».

¹⁷ Christophe Crapez, entretien mené par Clara Roupie, 25 avril 2018, *Op. cit.*, p. 69.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

l'origine de la création de ces deux projets, construits dans la continuité l'un de l'autre : le premier est une recreation de l'opéra bergien, le second, une réécriture contemporaine de la pièce de théâtre inachevée de Georg Büchner. Pour *Wozzeck*, le livret en langue originale et la partition musicale sont conservés, et Mireille Larroche travaille principalement à la direction des interprètes. Pour *Chantier Woyzeck*, le livret est confié au dramaturge Dorian Astor et la composition à Aurélien Dumont²⁰ ; le rôle de Mireille Larroche va au-delà de la direction d'acteurs, elle encadre et organise l'implication de la compagnie sur le territoire, dirige la réécriture, les choix scénographiques et esthétiques du spectacle²¹. Elle agit à la fois en tant que directrice artistique et metteuse en scène.

De par son double statut, Mireille Larroche laisse une place à la créativité des autres membres des équipes artistiques, mais conserve un rôle prépondérant²². Son implication fluctue d'un projet à l'autre, en fonction de la nature de l'œuvre à monter et elle détermine le degré de liberté des autres membres des équipes artistiques dans la création : plus Mireille Larroche limite son implication, plus l'autorité dans la création est partagée.

Mireille Larroche a une place primordiale et un rôle fondamental à la fois au cœur de la compagnie et des spectacles. Elle est l'instigatrice et la réalisatrice des projets artistiques, et décide de la ligne artistique et de la programmation. La centralisation des pouvoirs autour de Mireille Larroche semble limiter les possibles des autres membres de la compagnie, toutefois, la directrice et metteuse en scène assure un mode de création basé sur le dialogue et la collaboration.

²⁰ Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 2, A, 1 « Retrancher pour mieux créer : la réorchestration et la réduction textuelle dans *Ubu, opéra, Les Aventures du roi Pausole* et *Wozzeck* » ; 2 « Transformer le matériau original : la transposition et la réécriture dans *Le Rouge et le noir, La Belle lurette, Ubu, opéra* et *Chantier Woyzeck* » ; chapitre 3, C, 1 « La diversité esthétique : deux spectacles en miroir, *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck* ».

²¹ Cf. Aurélien Dumont, rencontre organisée au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris dans le cadre de l'Atelier contemporain de Suzanne Giraud, 19 mars 2018 ; Dorian Astor, entretien mené par Valentin Besson, 21 février 2018. Cf. Valentin Besson, *Interaction de l'artistique et du politique dans la création contemporaine. Dans quelle mesure la création artistique apporte les clefs d'une émancipation sociale ?*, *Op. cit.*

²² Par exemple, la réalisation des costumes des *Aventures du roi Pausole* et notamment le visuel des costumes du roi a été source de conflit entre le scénographe Daniel Buren et le costumier Jean-Pierre Capeyron. Le costumier propose tout d'abord un visuel proche de la représentation du Père Ubu d'Alfred Jarry [Cf. Annexe 25, « Annexes », p. 459-462]. Ce visuel n'est finalement pas retenu, Mireille Larroche choisissant les propositions du scénographe Daniel Buren. Elle résout le conflit entre les artistes en tant que responsable artistique du spectacle et de la compagnie.

B. La création en équipe : l'influence de Mireille Larroche

Bien que Mireille Larroche ait une influence significative sur la création, elle défend un mode de fonctionnement collaboratif entre les différents acteurs convoqués pour la création.

Le principe de *collaboration*, entendu comme la participation pleine et entière de personnalités artistiques dans la réflexion, la conception ou l'élaboration d'un spectacle, est directement issu des expérimentations du théâtre musical²³ et s'oppose à une prise de décision unilatérale émanant d'un seul individu. La collaboration induit une conciliation nécessaire entre les acteurs dans la création. À travers l'explicitation de la diversité des acteurs, nous mettons en question la possibilité d'une création placée sous le signe de l'échange, une *création collective* à la Péniche Opéra. Le rôle de Mireille Larroche dans la compagnie va-t-il à l'encontre de ce fonctionnement collaboratif ? Un partage des pouvoirs est-il possible dans la création ?

1) Diversité et alternance des acteurs de la création²⁴

Les spectacles de la Péniche Opéra sont le fruit de l'association de plusieurs acteurs : l'instance du conseil artistique qui décide des futures productions de la compagnie, puis la convocation d'auteurs, de librettistes, de compositeurs anciens et/ou contemporains, de dramaturges, de traducteurs, de directeurs musicaux, de chefs d'orchestre, de scénographes, de costumiers, d'interprètes – chanteurs et instrumentistes –, sous la direction de la metteuse en scène, Mireille Larroche.

Le renouvellement régulier et récurrent du conseil artistique de la Péniche Opéra²⁵ et des équipes artistiques associées à la création a naturellement un impact, qui se manifeste par la diversité des spectacles de la compagnie : une pluralité d'acteurs participe de manière ponctuelle ou plus pérenne à la création d'un ou plusieurs spectacles. Il n'est pas rare de remarquer une certaine récurrence de personnalités

²³ La conception du spectacle *Orden* en 1969 au festival d'Avignon rappelle ce mode de création. Considéré comme le marqueur de la naissance du théâtre musical, ce spectacle est créé par le compositeur Girolamo Arrigo, le librettiste Pierre Bourgeade et le metteur en scène Jorge Lavelli dans une relation collaborative.

²⁴ Cf. Annexe 3c, « Annexes », p. 261-263.

²⁵ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, C, 3 « Organisation "non hiérarchique" : la directrice, le conseil artistique, les interprètes et les artistes extérieurs ».

artistiques : des compositeurs²⁶, des interprètes²⁷, des scénographes²⁸, des costumiers²⁹ sont régulièrement associés aux productions de la compagnie entre 1980 et 2015. La présence récurrente de ces personnalités artistiques dans les spectacles de la compagnie s'inscrit dans le temps, nous parlons alors de *périodes* de personnalités artistiques. Cette fidélité des artistes à la compagnie n'est toutefois pas une tendance majoritaire, les périodes sont d'ailleurs difficiles à évaluer et à analyser à partir de notre corpus : les équipes artistiques des spectacles étudiés se succèdent et se ressemblent peu³⁰.

Les équipes artistiques des spectacles brillent par leur diversité, ce qui pose la question de l'organisation du travail de création, de la cohérence artistique entre les spectacles et, plus largement, de l'existence d'une identité artistique propre à la compagnie Péniche Opéra. Si Mireille Larroche est l'unique dénominateur commun des spectacles, ce qui sous-entend tout de même une cohérence dans la mise en scène, la diversité des artistes associés à la création induit la réinvention constante des approches artistiques.

2) La « création collective » : un partage des pouvoirs ?

Une fois avérée la multiplicité des acteurs de la création des spectacles à la Péniche Opéra, nous souhaitons évaluer la nécessaire collaboration qui se met en place entre les acteurs dans les processus de création. La notion de « création collective » est à

²⁶ Claude Prey pour *Utopopolis* (1980), *Actualité* (1982), *La Barca de Venitia per Padova / O comme Eau* (1984), *Cabaret contemporain* (1985), *Le Rouge et le noir* (1989), *Sommaire soleil* (1995) et *Cabaret contemporain* (1998) ; Vincent Bouchot pour *Cabaret contemporain* (1998), *La Belle lurette* (2000), *Ubu, opéra* (2002), *Les Cantates de bistrot* (2005), *Les Cris du cri* (2010-2011), *Rita, elle est pas belle la vie ?* (2011), *Des mets à la bouche, des maux à la bouche* (2013), *Bavards et boulimiques* (2013). Cf. Annexe 2a, « Annexes », pp. 221-250.

²⁷ Cinq marquent durablement les spectacles : Edwige Bourdy, qui participe à dix-sept spectacles de 1992 à 2015, Yves Coudray, apparaît dans quatorze productions de 1989 à 2006, Christophe Crapez, interprète dans vingt-trois spectacles de 1997 à 2015, Paul-Alexandre Dubois, chanteur-acteur dans seize productions de 1998 à 2015, et Lionel Peintre, qui figure dans dix-neuf spectacles de 1992 à 2009. *Ibidem*.

²⁸ Christian Narcy pour huit spectacles de 1982 à 1988, Jean-Pierre Larroche de 1980 à 2013 pour quatre productions, Marc Boisseau pour sept spectacles de 1984 à 1993, Michel Ronvaux pour sept spectacles de 1990 à 2010, Claude Lemaire pour cinq productions de 1994 à 2001, Nicolas de Lajartre pour six spectacles de 2003 à 2006, et Alexandre Heyraud pour trois spectacles de 2008 à 2010. *Ibidem*.

²⁹ Marc Boisseau pour quatre productions entre 1984 et 1988. Il est scénographe et costumier pour six spectacles de 1986 à 1989, Michel Ronvaux, scénographe et costumier pour sept spectacles de 1990 à 1992, Claude Lemaire, scénographe et costumière pour cinq spectacles de 1994 à 1999, Danièle Barraud, costumière pour dix-sept productions de 2000 à 2013. *Ibidem*.

³⁰ Cf. Annexe 3c, *Ibid.*, pp. 261-263.

interroger dans le cadre de la compagnie de Mireille Larroche. Pour René Passeron³¹, la notion se définit ainsi :

Quels que soient les rapports de tout art avec la collectivité, on parle précisément d'art collectif quand les œuvres sont produites, non par des personnes individuelles, mais par des groupes.³²

À partir de cette définition succincte, le caractère collaboratif de la démarche artistique est fondamental dans la création³³. Au-delà, pouvons-nous parler d'art collectif à la Péniche Opéra ? La mise en place du conseil artistique permet d'initier un travail en équipe, en amont de la création, pour décider de l'œuvre à monter, des artistes à associer et de la distribution envisagée. Ce fonctionnement collectif du conseil artistique est considéré par Béatrice Cramoix comme « la marque de fabrique »³⁴ de la compagnie. Pour Mireille Larroche, il permet des recherches pointues sur les genres à aborder et la redécouverte d'œuvres rares :

C'est ce qui a donné très vite un chic à la Péniche [Opéra] ! Seules plusieurs personnes étaient capables de présider aux choix de pépites musicales si différentes ! Il était impossible qu'une seule personne soit à l'origine d'une programmation aussi riche et variée. Les membres du conseil artistique se complétaient.³⁵

Cette organisation dans laquelle les membres se contredisent ou se complètent permet de confronter les projets sur un pied d'égalité : les décisions artistiques sont prises en équipe à la Péniche Opéra. L'originalité de la compagnie résiderait au cœur de ce conseil artistique, sans cesse renouvelé par de nouveaux membres et de nouvelles propositions de spectacles lyriques, en s'inscrivant dès l'origine dans une forme de décision collective. Cette idée fait d'ailleurs écho au mode de fonctionnement artistique revendiqué par Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil, la *création collective*³⁶. Toutefois, si les décisions sont prises collectivement au sein du conseil artistique, ce n'est pas le cas dans la création. Il ne s'agit pas tant de création collective au sens

³¹ René Passeron, « COLLECTIF ART », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 14 octobre 2019, disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-collectif/>

³² *Ibidem*.

³³ Cf. Alan Filewod, « Création collective » [7 février 2006], *L'Encyclopédie canadienne*, 4 mars 2015 [en ligne], consulté le 5 janvier 2020, disponible sur : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/creation-collective>

³⁴ Béatrice Cramoix, 6 juin 2017, *Op. cit.*, p. 15.

³⁵ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Ibid.*, p. 8.

³⁶ Ariane Mnouchkin, a placé le principe du collectif au cœur du processus de création des spectacles. Ariane Mnouchkine, entretien mené par Béatrice Picon-Vallin, du 5 juin 2010 à La Cartoucherie, cité par Béatrice Picon-Vallin, « La création collective au Théâtre du Soleil », art. cit.

défendu par le Théâtre du Soleil, que de *collaboration* entre les artistes : tous travaillent ensemble, chacun apporte ses connaissances et ses compétences pour élaborer le spectacle. En cela, Mireille Larroche distingue la création collective du Théâtre du Soleil de ce qu'elle nomme « le travail en équipe »³⁷ :

Pas un travail collectif dans le sens où tout le monde fait tout. Mais un travail qui exige que chacun, au sein du collectif, réalise sa part de création artistique : certains sont des dramaturges, d'autres des musicologues, d'autres encore seront metteurs en scène ou interprètes. Il peut arriver que certains aient deux domaines de compétence, interprète et responsable musical, interprète et dramaturge ! [...] Je suis incompétente musicalement, donc ce n'est pas à moi de prendre les décisions musicales. Ce n'est pas la peine que je vienne interférer dans les choix de la personne compétente.³⁸

Si le principe semble très similaire de prime abord, ce n'est pas tout à fait le cas. À la Péniche Opéra, les artistes ne sont pas polyvalents : la création est répartie, de manière cloisonnée, entre les artistes.

À titre d'exemple, la décision du conseil artistique de monter *Les Aventures du roi Pausole*, découle de la proposition de la cheffe de chant Claude Lavoix, plusieurs années avant sa création en 2004, puis c'est la rencontre avec le sculpteur Daniel Buren et les partenariats avec plusieurs maisons d'opéra qui déclenchent le processus créatif : la présence ou l'absence d'artistes et de moyens financiers induisent la création. Le livret original est confié à l'interprète Yves Coudray pour l'adapter, la direction musicale revient à Sébastien Rouland et Christophe Grapperon, la scénographie à Daniel Buren, les costumes à Jean-Pierre Capeyron et la mise en scène à Mireille Larroche. Il arrive d'ailleurs régulièrement que les œuvres reprises soient adaptées – réécrites, traduites, réorchestrées, raccourcies – par les membres de la compagnie³⁹.

Cette pratique spécifique⁴⁰ ne tend pas à construire une esthétique commune qui ne laisserait pas la place aux spécificités de chaque artiste. Au contraire, le spectacle est le résultat du croisement des propositions artistiques de chacun :

³⁷ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 45.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cf. Annexes 2a et 2b, *Ibid.*, pp. 221-258 ; *Infra*. Partie III « Autonomie, liberté et contrainte dans la création artistique : la dramaturgie adaptative de la Péniche Opéra ».

⁴⁰ Cette pratique est d'ailleurs directement héritée du théâtre musical. Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 1, B « Une alternative à l'opéra : le théâtre musical ».

Suivre ce mode de travail au sein du processus de création permet de donner la parole à tous les acteurs de l'œuvre sur tous les sujets ; cela suscite une création mouvante, non figée, ouverte au dialogue et aux propositions de chaque participant. La collaboration artistique est une collaboration humaine, une sorte de modèle esthétique du « créer ensemble » où le collectif est valorisé. Ce mode de travail tente d'éviter la direction unique d'un artiste, protégeant de fait la pluralité identitaire et le discours de chaque art et laissant donc place au *dissensus*.⁴¹

La collaboration artistique est ouverte à la discussion, au partage de chaque art engagé dans la création, laissant place, non pas au consensus, mais au possible « *dissensus* » qui, par lui-même sera source de confrontation et de création. Un artiste ne peut pas prendre l'ascendant sur un autre ; il faut « créer ensemble ». Ce cloisonnement entre les différentes missions de la création serait, selon Mireille Larroche, un moyen de laisser une place à la créativité de chacun des acteurs. Elle insiste d'ailleurs sur la notion de *construction conjointe* du spectacle :

L'esthétique du spectacle se construit autour de la personnalité artistique de chacun. Dans chaque domaine, il faut qu'il y ait une signature. Lorsque Lionel Peintre ou Jean-Claude Pennetier font une transcription, ils font une transcription qu'ils signent. Si la création devient un *melting-pot* de l'avis de tout le monde, elle sera fade, sans personnalité.⁴²

Cela traduit surtout un mode de création fragmenté – même s'il arrive que les rôles des artistes s'échangent, s'entremêlent, s'additionnent⁴³ – qui laisse finalement la place à un assemblage des idées créatives, chapeautées par des figures d'autorité :

L'autorité est véritablement partagée, déléguée à des référents. Ce n'est pas collectif dans le sens où tout le monde donne son avis tout le temps, il existe tout de même une autorité. C'est important dans l'opéra.⁴⁴

Les spectacles de la Péniche Opéra ne sont pas issus des pratiques de création collective au sens défendu par Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil : Mireille Larroche explicite la nécessité de figures représentantes de l'autorité artistique et évoque une « délégation », notamment auprès des directeurs musicaux. Il s'agit d'une création *en équipe*, une collaboration entre les acteurs convoqués pour la création dans laquelle les rôles, bien que délimités, sont complémentaires. L'autorité se veut partagée entre le

⁴¹ Karine Saroh, *Le Théâtre musical au XX^e siècle, une expérience politique*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Muriel Plana et Frédéric Sounac, ALLPH@ Arts du spectacle, Université Toulouse 2 – Jean Jaurès, 2018, p. 33.

⁴² Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 46.

⁴³ À titre d'exemple, le spectacle *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* (2006) voit Lionel Peintre, interprète de longue date de la compagnie et membre du conseil artistique, prendre en charge la direction musicale et faire partie de la distribution.

⁴⁴ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 46.

conseil, les équipes artistiques et Mireille Larroche, pour coordonner les compétences de chacun.

La collaboration artistique est un outil fondamental de la création à la Péniche Opéra : elle reflète un fonctionnement de « famille »⁴⁵ artistique, reposant sur « des connaissances partagées, idées co-élaborées, cogérées »⁴⁶. Il s'agit toutefois d'une vision « utopique »⁴⁷ de la création, étant donné que la collaboration est cloisonnée et prend la forme d'un dialogue créatif au service de la cohésion artistique et, plus largement, du spectacle.

3) Le dialogue créatif : un langage cacophonique ?

Le dialogue est décisif, et souvent fructueux, dans la création des spectacles. Il prend place au sein de différentes instances à la Péniche Opéra.

D'abord initié au sein du conseil artistique, le dialogue permet d'instaurer un échange autour des possibles de la création. La présence de personnalités artistiques et d'interprètes⁴⁸ dans le conseil donne une place active aux échanges pour les choix esthétiques du spectacle en devenir⁴⁹.

Le dialogue a également sa place dans la création, et en particulier, dans l'élaboration des créations originales et des spectacles de forme composite⁵⁰ : ces spectacles sont précisément ceux « qui ne peuvent pas voir le jour sans une équipe dans l'*acting*, sans la salle de répétitions-laboratoire où l'œuvre va se modeler au contact des chanteurs »⁵¹. Les membres de la compagnie mettent en pratique une méthode de recherche commune dans laquelle les interprètes participent tout autant que les dramaturges, les compositeurs, les librettistes et la metteuse en scène, à l'expérimentation, au *défrichage*⁵² et, par là même, à la construction des spectacles. Le dialogue créatif

⁴⁵ Cf. Entretiens de Paul-Alexandre Dubois et Christophe Crapez, *Ibid.*, pp. 17-29, pp. 66-83.

⁴⁶ Béatrice Cramoix, 6 juin 2017, *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷ Paul-Alexandre Dubois, 14 juin 2017, *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸ Christophe Crapez souligne notamment l'importance d'être à la fois membre du conseil artistique et interprète : « Mener les deux [rôles] de front, ça permettait de se battre pour des projets qui nous semblaient importants en ayant la chance d'avoir derrière une structure qui allait les monter. [...] Quelques fois j'avais les deux casquettes, décideur et interprète ; quelques fois qu'interprète ou encore seulement décideur ». Christophe Crapez, 25 avril 2018, *Ibid.*, p. 68.

⁴⁹ Béatrice Cramoix, 6 juin 2017, *Ibid.*

⁵⁰ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, B, 2, b « La multiplicité des genres lyriques abordés ».

⁵¹ Mireille Larroche, 11 avril 2018, *Op. cit.*, p. 63.

⁵² Cf. Annexes – Entretiens, *Ibid.*, pp. 5-164.

émerge dans les échanges constructifs et conflictuels entre les équipes artistiques des spectacles, d'une production à l'autre⁵³. Cette succession de personnalités artistiques réinvente les processus de création, les choix artistiques et esthétiques pour chaque spectacle⁵⁴.

L'importance accordée au dialogue dans la création et la diversité des personnalités artistiques interrogent la responsabilité artistique et, au-delà, l'auctorialité des spectacles : en raison de la pluralité d'acteurs qui participent à la création, les spectacles sont soumis à une réinterprétation constante qui se déploie dans un réseau dont les interconnexions redistribuent la responsabilité de l'auctorialité. La figure auctoriale n'est pas unique : elle comprend au minimum le compositeur et le librettiste de l'œuvre, puis la direction musicale et la mise en scène dans la représentation. À la Péniche Opéra, c'est le cas à la fois dans les spectacles d'œuvres reprises et de création : l'œuvre originale est réinterprétée, réinventée, réappropriée, et l'association des artistes à différents niveaux des processus créatifs contribue à partager la figure auctoriale. Il n'existe pas une figure unique d'auteur, mais une pluralité, réunie sous la figure tutélaire de la compagnie Péniche Opéra. C'est ce que démontre la comparaison des visuels des spectacles choisis comme outils de communication : ce ne sont pas les artistes, en tant qu'individus ou personnalités artistiques, qui sont mis en avant, mais bien la compagnie Péniche Opéra en tant qu'entité fédératrice⁵⁵. Les spectacles de la compagnie sont présentés comme des « œuvres collectives » issues d'une *auctorialité partagée*⁵⁶ entre les artistes ; l'instance auctoriale serait la compagnie elle-même.

Ce mode de création induit nécessairement une cohésion, ou tout au moins une communication, entre les différents acteurs qui participent à la construction d'une vision unifiée du spectacle, qui n'exclut pas la possibilité d'échanges tendus, parfois houleux. Par exemple, la création d'*Ubu, opéra* à l'Opéra-Comique est chaotique à plusieurs

⁵³ Vincent Bouhot, 5 mai 2018, *Ibid.*

⁵⁴ Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 3, C « Une identité esthétique identifiable ? ».

⁵⁵ Si les compositeurs et/ou les librettistes sont mis en avant par la taille de la police de caractère, le logo de la compagnie supplante les personnalités artistiques. Cf. Annexe 12, *Ibid.*, pp. 281-283.

⁵⁶ Jean-Louis Weissberg, « Auteur, nomination individuelle et coopération productive », *Solaris*, n°7, 2001 [en ligne], consulté le 3 mars 2019, disponible sur : <http://www.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d07/weissberg.ht>

points de vue. Les relations, qui se tissent entre la metteuse en scène et le compositeur Vincent Bouchot, sont « difficiles, conflictuelles »⁵⁷ :

Mireille [Larroche] est quelqu'un d'injuste dans le travail, très colérique, terriblement changeante dans l'enthousiasme comme dans la détestation, pas rancunière heureusement. Elle a un sale caractère. Et la peur de l'inconnu fait qu'elle ne faisait que difficilement confiance dans le rendu définitif, elle ne pouvait pas supposer que tout allait bien se passer. [...] Jusqu'à la pré-générale, ça a été un crescendo dans l'horreur. Elle me disait que les gens allaient partir de la salle. Et plusieurs fois, je suis sûr qu'elle ne s'en souvient pas, elle parlait d'*Ubu, opéra* en des termes vraiment injurieux. C'est assez exceptionnel comme rapport. Et après la générale, elle est venue me voir en me disant : « Écoute, Vincent, il y a trois opéras au XX^e siècle : *Pelléas et Mélisande*, *Wozzeck* et *Ubu, opéra* ». C'était tout aussi absurde que de parler d'*Ubu [opéra]* en disant que c'était complètement foireux. Tout cela était un mélange de peur, d'angoisse.⁵⁸

Les relations conflictuelles dans la création ne sont pas rares à la Péniche Opéra. Le travail conjoint de Guy-Claude François et de Danièle Barraud pour *Ubu, opéra* vient appuyer notre propos. La première proposition du scénographe Guy-Claude François pour *Ubu, opéra* présente un espace scénique couvert de glaise, mais il est trop contraignant pour l'entretien et la conservation des costumes, créés par Danièle Barraud⁵⁹ :

Quand on disait à Mireille [Larroche] que ça n'allait pas être évident : « mais c'est hors de question, de toute façon Guy-Claude [François] y tient absolument, c'est son décor ! ». On devait donc faire une réunion autour de la glaise avec des essais. [...] Et j'enchaîne : « mais Guy-Claude [François], il paraît que tu y tiens énormément, donc il faut en discuter ». Et Guy-Claude [François] : « ah non mais moi je m'en fiche, si ça pose problème, on le met pas ». Je lui dis : « Ah bon, tu n'y tiens pas plus que ça ? » Il répond : « Mais non ». [...] Après ça, [Mireille Larroche] ne m'a pas parlé pendant trois jours, elle faisait la tronche.⁶⁰

La relation entre Guy-Claude François et Danièle Barraud se construit face à Mireille Larroche : l'idée est finalement abandonnée au profit d'un dispositif scénique moins salissant. Ce cas précis donne un aperçu du travail conjoint et des compromis qui peuvent prendre place entre les différents acteurs dans la création scénique. Surtout, il place Mireille Larroche dans une position de créatrice obstinée, avec laquelle il est difficile de traiter et qu'il faut parfois contrer.

⁵⁷ Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, p. 91.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁹ Cf. Entretien avec Danièle Barraud, *Ibid.*, pp. 30-43.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 35-36.

Si le dialogue est efficace dans la création des spectacles de la Péniche Opéra, les dissensions sont courantes dans la création. À nouveau, la posture de Mireille Larroche est paradoxale : la volonté de créer ensemble est bien là, dans la méthodologie du dialogue et de la collaboration artistique, mais il apparaît que des figures d'autorité encadrent la création et ont malgré tout une voix prépondérante⁶¹.

La collaboration artistique est indispensable, même si elle est conflictuelle : elle s'établit et s'élabore entre les membres de la compagnie et les différentes personnalités artistiques impliquées dans la création de spectacles⁶², régie par une instance directionnelle. Il n'est finalement pas anodin que Mireille Larroche réfute la notion de création collective : si elle prône le dialogue et l'échange, elle conserve un pouvoir de décision sur les choix artistiques et les processus de création des spectacles. Elle s'impose d'autant plus dans la mise en scène où elle reste seule décisionnaire.

C. L'émergence d'une approche unique de la mise en scène lyrique

L'autorité principale dans l'organisation du travail à l'opéra revient traditionnellement au directeur musical, qui définit les conditions de réalisation du projet, les moyens artistiques et techniques, et synchronise l'activité musicale de l'équipe artistique⁶³ : la direction musicale est l'instance principale de la création.

Ce n'est pas le cas à la Péniche Opéra. Mireille Larroche développe et affirme une approche théâtrale de la mise en scène lyrique et du processus de création dans son ensemble, qui se traduit par la possibilité de se réinventer perpétuellement, et par une

⁶¹ « Toute coopération supposée libre entre acteurs est le lieu d'interactions individuelles dont la coordination conditionne la performance de l'organisation ». Céline Chatelin-Ertur et Éline Nicolas, « Gouvernance et décision. Proposition d'une typologie des styles de gouvernance des organisations », *La Revue des Sciences de Gestion*, n°251, 2011, pp. 131-144 [en ligne], consulté le 20 janvier 2021, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-des-sciences-de-gestion-2011-5-page-131.htm#s2n1>

⁶² C'est notamment le cas de Claude Lavoix, d'Yves Coudray, de Lionel Peintre, de Paul-Alexandre Dubois ou encore de Christophe Crapez qui proposent régulièrement, dans le cadre de ces conseils artistiques, des œuvres à mettre en scène. Ils participent également aux retranscriptions : Yves Coudray se charge de l'adaptation des *Aventures du roi Pausole*, Lionel Peintre prend la direction musicale de *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*.

⁶³ Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 2, C, 1, a « Le temps modulable de la musique dans les spectacles ». Tableau 5. La répartition de la gestion de la musique dans les spectacles.

direction d'interprètes très marquée par le théâtre⁶⁴. En tant que metteuse en scène des spectacles, Mireille Larroche a les pleins pouvoirs sur la création.

1) Une « réinvention perpétuelle »

La mise en scène est un temps concret qui nécessite de rentrer dans l'univers du compositeur, ancien ou contemporain⁶⁵ et d'en proposer une lecture dans l'espace. Pour Mireille Larroche, celui-ci se décompose en quatre temps majeurs et s'étale sur environ quatre ans de gestation pour chaque spectacle.

La mise en scène telle que la conçoit Mireille Larroche met en place une méthode précise d'écriture scénique. Tout d'abord, elle s'inscrit sur un temps long dédié à la dramaturgie. Ce premier temps peut être réalisé seule ou à plusieurs et nourrit le matériau textuel et musical, permet de constituer les équipes artistiques⁶⁶, et conduit nécessairement au temps suivant : l'écriture de la mise en scène. Ce deuxième temps est concret, très intime et réalisé par Mireille Larroche : elle écrit une première version de la mise en scène issue d'une réflexion en amont sur le texte et la musique, nourrie par les propositions artistiques diverses. L'écriture au préalable reste nécessaire dans les choix de création⁶⁷ ; elle fonde une base sur laquelle la mise en scène se construit. Le travail à la table, c'est-à-dire un travail d'écriture commune, n'est pas obligatoire, mais il a déjà été pratiqué, notamment dans les créations qui s'inventent directement sur le plateau, tels *Actualité* ou *Chantier Woyzeck* : il permet d'instaurer une recherche sans obligation de résultat immédiat.

Cette première version de la mise en scène est ensuite confrontée et transformée au cours des deux temps suivants pendant les répétitions⁶⁸ et les représentations. Les interprètes ont besoin de tester leur résistance physique et les idées de mise en scène au contact du plateau : les répétitions sont le temps de la poursuite des recherches dramaturgiques qui nourrissent ce que deviendront les spectacles. Ce troisième temps

⁶⁴ Une place importante est laissée au théâtre et à des pratiques purement théâtrales : cette réinjection du théâtre tient principalement de l'héritage artistique de Mireille Larroche, héritage qui s'inscrit dans l'approche théâtrale du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine et dans les théories brechtiennes.

⁶⁵ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 10.

⁶⁶ Selon Mireille Larroche, c'est un temps qui permet « d'étudier s'il s'agit d'une partition de répertoire, écrire s'il s'agit d'un travail de montage ou d'une commande faite à un compositeur. C'est un temps qui permet de constituer une équipe artistique ». *Ibid.*, p. 9.

⁶⁷ Comme le souligne Mireille Larroche, « il faut tout de même proposer une idée de mise en scène, quitte à la corriger par la suite ». *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸ Pour Mireille Larroche, il faut savoir « comment ça va "sonner" ». *Ibidem*.

confronte l'écriture et le réel, les idées et leurs possibles réalisations dans l'espace scénique ; il ouvre au quatrième et dernier temps de la mise en scène : les représentations. Elles sont le lieu de la poursuite des recherches autour de l'œuvre, de « la possibilité de faire évoluer les spectacles »⁶⁹, et de la correction pour Mireille Larroche. En tant que metteuse en scène, elle assiste aux représentations pour raccorder tout à la fois le jeu des interprètes et les dissensions possibles entre texte, musique, scénographie et interprétation. Les interprètes font tous le constat de notes, de remarques transmises par Mireille Larroche à la fin de chaque représentation⁷⁰ :

Mireille [Larroche] [...] travaillait tout le temps. On était sûr qu'avec elle on allait bosser jusqu'à donner le meilleur de ce qu'on pouvait faire, y compris après la première. Elle ne lâchait jamais personne, elle était tout le temps là et on avait des notes tous les soirs.⁷¹

Ces notes prennent la forme de messages transmis par Mireille Larroche à tous les interprètes. Par exemple, à la suite de la première représentation de *Chantier Woyzeck* au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine, Mireille Larroche envoie un message électronique qui contient ses retours et conseils pour l'amélioration de l'interprétation :

Merci pour cette première. Je suis très contente. La réussite vient de vous, de votre investissement dans le jeu et dans le chant. Pour la première fois je vous ai entendu chanter d'un bout à l'autre, j'entends par chanter, faire sonner le texte, faire vibrer le texte, qui donner [sic] une résonance, l'incarner. C'est bien. La sono a fait un grand pas mais vous êtes responsable de cette incarnation et de cette vibration. Bravo et merci. Vous pouvez encore et encore améliorer ce lyrisme, cette vitalité et cette sensibilité de la parole au sens noble du terme.⁷²

Elle met l'accent sur la capacité des interprètes à « incarner » le texte, le « faire vibrer », et à s'améliorer :

Woyzeck : Une chose avant l'autre pas avant l'ôte [sic] ! Début de la scène 3 tu viens d'être tabassé, tu saignes, tu ne joues aps [sic] assez cela. Même s'il y a eu le noir, pour toi la situation continue. Dans la scène 4, quand tu regardes la scène d'amour entre Marie et le TM [Tambour-Major] c'est de face, tu la reçois en pleine face, pas en te détournant et tu es stupéfait, hahuri [sic].⁷³

Les notes de Mireille Larroche – orales ou écrites – concernent principalement l'interprétation physique et psychologique des personnages ; elles viennent également

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Cf. Annexes – Entretiens.

⁷¹ Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, p. 91.

⁷² Mireille Larroche, « Merci pour cette première », 17 mai 2014, Archives numériques de la Péniche Opéra non répertoriées.

⁷³ *Ibidem*. Cette note est adressée à l'interprète du personnage de Woyzeck, le chanteur Rodrigo Ferreira.

conforter l'idée selon laquelle l'écriture de la mise en scène n'est jamais véritablement terminée⁷⁴, que le spectacle reste perfectible.

Bien que structurée en quatre temps, l'écriture de la mise en scène à la Péniche Opéra n'est pas fixe, elle dépend des matériaux textuels et musicaux, des personnalités artistiques et des interprètes⁷⁵. La mise en scène s'inscrit dans ce qu'Edwige Bourdy appelle « la réinvention perpétuelle »⁷⁶ : la réinvention continue est nécessaire, « [sinon] ce n'est plus du spectacle vivant, c'est du spectacle mort-vivant »⁷⁷. Ce processus d'écriture dessine en creux une dynamique de recherche constante qui donne aux spectacles le statut d'œuvre toujours en mouvement.

2) La direction des chanteurs-acteurs

Mireille Larroche fait le choix de mettre en scène le spectacle lyrique en convoquant une écriture précise, dans laquelle sont réinjectés des éléments de pratique théâtrale et, placée au centre du travail de création, l'interprétation. La metteuse en scène s'inscrit dans la continuité d'un mouvement qui, depuis la fin des années 1970, consiste à donner une place importante à l'interprétation des chanteurs. La présence de metteurs en scène de théâtre sur la scène lyrique, et notamment de Patrice Chéreau à l'Opéra de Paris, participe à faire monter en puissance la mise en scène à l'opéra sur le modèle du théâtre⁷⁸.

Nous souhaitons souligner ici un problème terminologique : la dénomination « chanteur » ne semble pas convenir pour désigner les interprètes vocaux des spectacles de la Péniche Opéra : l'importance donnée à la théâtralité dans les spectacles induit que les interprètes sont rompus tout à la fois aux techniques vocales des chanteurs et aux techniques théâtrales des acteurs ; nous ne pouvons les considérer uniquement comme

⁷⁴ Ce mode de fonctionnement rappelle la pratique meyerholdienne : le metteur en scène teste et corrige son spectacle au fur et à mesure des représentations. Cf. Vsevolod Meyerhold, « La reconstruction du théâtre », *Écrits sur le théâtre III*, traduction de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1980.

⁷⁵ Christophe Crapez, 25 avril 2018, *Op. cit.*

⁷⁶ Edwige Bourdy, entretien mené par Clara Roupie, 25 mai 2018, *Ibid.*, p. 112.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 1, A, 2 « Des artistes en opposition avec l'institution ».

des chanteurs. C'est la raison pour laquelle nous choisissons d'utiliser l'expression *chanteurs-acteurs*⁷⁹.

a) Le rejet de la virtuosité vocale

Les chanteurs-acteurs de la Péniche Opéra sont placés au centre du travail de création des spectacles de la compagnie. La voix est considérée comme leur principal outil, medium du sens des œuvres, et est particulièrement mise à l'épreuve dans les péniches. Les contraintes liées à l'espace sont nécessairement prises en compte dans l'approche vocale des interprètes :

La Péniche [Opéra] c'est un endroit qui a toujours très mal sonné, [...] mais [...] on chantait aussi fort que dans une maison d'opéra où l'acoustique est bonne, parfois même plus fort pour que les gens du fond aient une chance d'entendre.⁸⁰

Les contraintes du lieu construisent un rapport très particulier à la performance vocale : il s'agit de donner de la voix pour contrer la mauvaise acoustique et d'engager un travail plus intime⁸¹, rendu possible grâce à la proximité avec les spectateurs. C'est la raison pour laquelle les chanteurs-acteurs de la compagnie n'ont pas recours aux procédés techniques d'amplification vocale : la sonorisation⁸² n'est pas une nécessité puisque les interprètes connaissent et compensent les difficultés acoustiques du lieu, et elle devient inutile lorsque les spectacles sont créés ou représentés à l'extérieur des bateaux, justement parce que la pratique vocale des interprètes est rompue à ces difficultés.

Mireille Larroche fait toutefois un choix radical : dans les spectacles de la Péniche Opéra, la virtuosité vocale des chanteurs-acteurs est délaissée au profit du sens⁸³. Edwige Bourdy affirme d'ailleurs cette tendance : « c'est la musique théâtralisée. [...]

⁷⁹ Ce choix terminologique fait écho au courant danse-théâtre ou *Tanztheater*, dont est issu Pina Bausch (1940-2009), qui utilise l'expressivité et la théâtralité dans l'écriture chorégraphique. Les danseurs ne sont plus seulement danseurs, mais danseurs-acteurs. De même, dans le cadre de la Péniche Opéra, les chanteurs ne sont plus seulement chanteurs, mais chanteurs-acteurs.

⁸⁰ Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, p. 92.

⁸¹ Les interprètes peuvent « faire des choses en demi-teintes, des choses plus douces [...], plus confidentielles ». Edwige Bourdy, 25 mai 2018, *Ibid.*, p. 118.

⁸² Il faut nuancer cette affirmation : la sonorisation n'est pas une pratique commune à la Péniche Opéra ; l'équipe artistique y a cependant eu recours pour le spectacle *Chantier Woyzeck* (2013) créé au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine.

⁸³ Ce primat du sens sur la virtuosité vocale a d'ailleurs une influence sur les choix des œuvres à monter à la Péniche Opéra. C'est le cas notamment dans le spectacle *Le Jardin des délices*, exclusivement composé d'airs de cour. En effet, l'air de cour a une structure strophique, il s'agit d'une chanson à refrain de forme simpliste. L'air de cour a pour particularité de faire entendre clairement les paroles. Pour ce faire, le *superius*, la voix la plus aiguë, se détache de l'ensemble vocal s'il existe, pour faire entendre le texte. L'accent est ainsi mis sur le discours plutôt que sur la performance vocale et musicale.

C'est le théâtre mis en musique »⁸⁴. Interrogés sur la question, les interprètes reconnaissent l'existence d'une démarche particulière et notamment l'importance qu'accorde Mireille Larroche au sens du texte :

Il ne faut pas avoir peur des questions qui nous remettent en question. [...] Est-ce qu'il existe une solution ? La solution, ce n'est pas le problème, c'est le chemin qu'on va faire pour répondre à la question. [...] Quand on travaille quelque chose, on n'a jamais fini de le travailler. Comme disait Camille Maurane, « ne faites jamais quelque chose que vous n'aimez pas, mais apprenez à aimer ce que vous faites ». Je dois beaucoup de ça à la Péniche [Opéra], toujours essayer de répondre à la question.⁸⁵

Cette idée se retrouve également dans les propos d'Edwige Bourdy, qui aborde la mise en scène de Mireille Larroche comme un aller-retour constant entre le théâtre et la musique :

Mireille [Larroche] met de la musicalité et du rythme dans le texte et du texte dans la musique. Mireille Larroche a un talent particulier pour faire travailler les textes musicaux. C'est là que j'ai appris à passer du parlé au chanté comme si de rien n'était. C'est quelque chose de très important dans le théâtre musical. Et ça, je crois que je l'ai appris là. Est-ce que je l'ai retrouvé ailleurs ? J'ai beaucoup travaillé avec Yves Coudray qui a développé ça dans sa direction d'acteurs, il fait très attention au texte. De la même manière avec Vincent Vittoz qui vient aussi du théâtre. Quelque chose qui dans le théâtre lyrique pourrait être plus survolé prend plus de place dans le théâtre parlé et sert bien les parties chantées.⁸⁶

Mireille Larroche ne fait pas abstraction de la musique, mais n'hésite pas à se risquer à la perte :

À la Péniche [Opéra], c'était ça, la considération d'être toujours dans un personnage, dans le sens. Et le sens, si on veut bien lâcher, il y a toujours une perte, un prix à payer mais le son est toujours le plus pertinent qui soit.⁸⁷

Le prix à payer résiderait dans la perte de la virtuosité vocale, l'usage du verbe « lâcher » oriente vers l'idée de privilégier le jeu sur la technique vocale. Cela participe de la vision très théâtrale du chant que développe Mireille Larroche :

⁸⁴ Edwige Bourdy, 25 mai 2018, *Op. cit.*, p. 118.

⁸⁵ Paul-Alexandre Dubois, 14 juin 2018, *Ibid.*, p. 29.

⁸⁶ Edwige Bourdy, 25 mai 2018, *Ibid.*, p. 118-119.

⁸⁷ Paul-Alexandre Dubois, 14 juin 2017, *Ibid.*, p. 24.

C'est une vision du chant qui est littéraire, apollonienne ; elle est sphinctérienne c'est-à-dire que l'on chante pour dire quelque chose. La chose théâtrale rajoute des choses pour modeler. Au fond, Mireille [Larroche] se fiche de la voix, si l'interprète n'est pas là, ne dit pas, il se fait engueuler.⁸⁸

Elle se concentre principalement sur le faire et le dire plutôt que sur la performance vocale. Bien que ce « sens de la scène »⁸⁹ prime sur la beauté de la voix, cette perte semble contrebalancée par la rigueur du travail des interprètes :

On acquiert une certaine sagesse. [...] Comment être sincère dans les mots, dans la musique, dans le désir qu'on a de les transmettre. Même *Au Clair de la lune* devient une prise de tête. Quand on travaille quelque chose, on n'a jamais fini de le travailler.⁹⁰

Il s'agit de mettre en place un travail vocal en lien avec la compréhension du sens du discours⁹¹. Pour Edwige Bourdy, c'est un travail dramaturgique pointu sur le texte qui se met en place et qui sert la performance vocale :

Je me rappelle avoir eu des difficultés vocales sur un air qu'il m'était difficile de chanter. Mireille [Larroche] me l'a décortiqué dramatiquement et je suis allée du début à la fin sans m'en rendre compte.⁹²

La dramaturgie vient contrer les difficultés de la musique. Mireille Larroche instaure un travail qui refuse la facilité dans l'interprétation⁹³.

Cette vision d'un art lyrique théâtral hiérarchise les éléments qui le composent : la musique n'est pas l'élément qui induit le chant, c'est l'action qui justifie la prise de

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Ibid.*, p. 92-93.

⁹⁰ Paul-Alexandre Dubois, 14 juin 2017, *Ibid.*, p. 28-29.

⁹¹ Selon Paul-Alexandre Dubois, ce désir de comprendre le sens du discours se situe dans « le chemin qu'on va faire pour répondre à la question ». *Ibid.*, p. 29.

⁹² Pour Edwige Bourdy, Mireille Larroche met « de la musicalité et du rythme dans le texte et du texte dans la musique ». Edwige Bourdy, 24 mai 2018, *Ibid.*, p. 118.

⁹³ Vincent Bouchot explique d'ailleurs qu'à la Péniche Opéra et sous la direction de Mireille Larroche, il ne faut « jamais [faire] l'économie de l'interprétation d'un livret » [Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Ibid.*, p. 106]. De même et à titre d'exemple, la captation d'une répétition d'*Ubu, opéra* donne un aperçu de cette importance donnée au texte et, par extension, au sens. Mireille Larroche donne des indications de jeu ancrées dans l'instant de la répétition à Jean-Philippe Courtis (Père Ubu) : « Tu n'as pas à te décomposer, c'est sur le "De par ma chandelle verte" que tu te décomposes. Va lentement dans ta tête, mais pas si gentil. Tu deviens trop gentil entre les deux [répliques] ». La metteuse en scène accorde beaucoup d'importance aux détails – pas de main devant le visage pour signifier l'incompréhension du personnage – les répliques collent aux mouvements, aux déplacements. La décomposition du discours et l'allongement du temps dramatique donne un rythme, une musicalité à la prise de parole. Ces indications techniques participent à la construction du personnage de Père Ubu. Michèle Larivière et Gérald Caillat, *La Péniche Opéra. Vingt ans après*, production Mezzo et Point du Jour, Paris, 2002, 18min37 (cette vidéo retrace le parcours de deux spectacles, l'un en création à l'Opéra-Comique – *Ubu, opéra* –, l'autre en reprise sur la Péniche Opéra à Aulnay-sous-Bois – *Caf Conc' Hervé*).

parole chantée. À la Péniche Opéra, les chanteurs-acteurs démontrent sur scène une technicité vocale particulière, puisque construite en réponse aux contraintes acoustiques des lieux et à la rigueur de la lisibilité et de l'interprétation exigées par Mireille Larroche.

b) Le corps réactivé

Si la voix reste l'outil principal des interprètes, le traitement du corps est, lui aussi, essentiel⁹⁴. Le travail du corps de l'interprète devient un élément central des mises en scène de Mireille Larroche.

Cette importance du mouvement du corps de l'interprète fait écho à la vision du théoricien Vsevolod Meyerhold : dans sa conception de l'art de l'acteur, le corps de l'interprète est fondamental dans sa relation à l'environnement musical⁹⁵. Cette pratique est d'ailleurs réutilisée au Théâtre du Soleil. Dans son ouvrage *Jouer avec la musique. Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre du Soleil*⁹⁶, Pierre Longuenesse rappelle le lien qui se tisse entre l'environnement sonore et le corps de l'acteur :

Dans le spectacle, l'acteur est nécessairement premier, car la musique n'est là que pour le soutenir, le porter, l'environner – elle n'a pas d'autre raison d'être que lui. [...] Cela dit, si l'acteur est premier, la musique n'est pas passive : elle est l'instigatrice : si elle épouse le corps de l'acteur, elle peut être amenée à le tirer vers l'avant, à le pousser, à le porter, l'emmener, le faire voler. Il y a donc une dynamique musicale du jeu, et cette dynamique est aussi bien rythmique que mélodique.⁹⁷

Au Théâtre du Soleil, le rôle de la musique est défini comme fondamentalement lié au corps de l'acteur, dans une relation de dépendance. Une hiérarchie très nette se met en place entre la musique, l'acteur et son interprétation du texte : l'acteur est « premier », il

⁹⁴ Cette idée est notamment soutenue par la proximité des spectateurs et des interprètes dans les spectacles représentés dans les péniches Opéra et Adélaïde.

⁹⁵ Mireille Larroche s'inspire également de la pratique meyerholdienne du théâtre et de la musique, notamment en réutilisant le vocabulaire musical dans sa pratique théâtrale et dans sa direction d'acteurs. Cf. Béatrice Picon-Vallin, « Vers un théâtre musical. Les propositions de Vsevolod Meyerhold », Laurent Feneyrou (dir.), *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Éditions Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 45-64 ; Béatrice Picon-Vallin, « Le Travail de l'acteur : le jeu biomécanique » et « La mise en scène du *Cocu magnifique* par Meyerhold (1922) », *Textyles*, n°16, 1999, pp. 42-49 ; Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre III, Op. cit.* ; Vsevolod Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, traduction et présentation de Nina Gourfinkel, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1963 ; Vsevolod Meyerhold, *Vsevolod Meyerhold*, traduction de Béatrice Picon-Vallin, Arles, Éditions Actes Sud/CNSAD, 2005.

⁹⁶ Pierre Longuenesse, *Jouer avec la musique. Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre du Soleil*, Arles, Éditions Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2018.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

est le garant du sens de l'œuvre, la musique vient soutenir le corps de l'acteur, accompagne ses mouvements, dans la mise en place d'une « dynamique musicale du jeu ». Considérée par Pierre Longuenesse comme le « deuxième poumon de l'acteur »⁹⁸, la musique participe à la construction de l'interprétation et de la mise en scène.

Cette pratique corporelle des acteurs au Théâtre du Soleil se retrouve dans les spectacles de la Péniche Opéra : le travail du corps impose au chanteur-acteur d'incarner son personnage par le biais de l'interprétation vocale et physique. La musique accompagne le corps des interprètes pour mettre en avant non plus l'expression vocale, mais l'expression corporelle : « les chanteurs ont une approche plus physique de leur rôle. Un peu comme un danseur »⁹⁹. Cela explique la présence récurrente, dans les équipes artistiques, de chorégraphes comme Marie-Geneviève Massé et Bernard Delattre (*Le Rouge et le noir*), Bégonia del Valle (*Le Jardin des délices*), Anne-Marie Gros (*La Belle lurette*), Érik Margouet et Chantal Waegemans (*Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*) ou encore Francesca Bonato (*Les Aventures du roi Pausole, Chantier Woyzeck*). Qu'il s'agisse de spectacles nécessitant des séquences dansées, déjà présentes dans l'œuvre originale (*Les Aventures du roi Pausole*) ou non, le recours aux chorégraphes devient une pratique presque systématique dans la création des spectacles.

Ce rapport au corps de l'interprète est d'ailleurs souligné dans les mises en scène de Mireille Larroche, qui écrit des « partition[s] »¹⁰⁰ scéniques précises, conçues de deux manières : l'une, justifiée par le discours sous la forme de didascalies, d'annotations directement sur le livret ; l'autre, visuelle, prenant en compte la scénographie, et mettant en lumière les déplacements des interprètes, schématisés directement sur les croquis de l'espace scénique. Cette écriture très précise place le corps de l'interprète au centre. Les carnets de mise en scène de *Chantier Woyzeck* font état de cette écriture double : les déplacements des personnages sont inscrits systématiquement sur des schémas de l'espace scénique accompagnant le livret¹⁰¹, et les nombreuses annotations illustrent principalement, voire exclusivement, les actions physiques des personnages, comme le démontre cet extrait de la scène de séduction entre le Tambour-Major et Marie :

⁹⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁹ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁰ Christophe Crapez, 25 avril 2018, *Ibid.* La notion de partition, citée par Christophe Crapez, n'est pas sans rappeler l'usage meyerholdien du vocabulaire musical pour définir la pratique théâtrale de Mireille Larroche.

¹⁰¹ Cf. Annexe 39, *Ibid.*, pp. 484-485. C'est la même idée qui se met en place dans le spectacle *Von Heute auf Morgen*.

Le Tambour-Major : Regardez-moi ça ! *Ils se tournent autour, puis il l'attrape par les cheveux et l'amène face public. Woyzeck s'appuie au poteau sur passerelle, puis s'assoit à la base du poteau. Ses cheveux, ses yeux, noirs, noirs ! Si obscurs qu'il faut les chercher à tâtons. Elle se dégage et part à jardin, il se rapproche.*

Marie : Laisse-moi ! *Marie face à TM fait un mouvement droit-gauche agrippée à la chaise*

Le Tambour-Major : T'es une bête sauvage ! *Louise se lève.*

Marie, attrape la chaise et la soulève en l'air : Touche-moi, pour voir !¹⁰²

Cet extrait met l'accent sur les indications d'actions physiques dans le dispositif scénique du spectacle, plus que sur le texte à prononcer/chanter ou des intentions de jeu.

En cela, le corps est le lieu possible de la recherche, de l'invention. La liberté de création dans le répertoire lyrique est plus limitée qu'au théâtre, « parce qu'on est prisonnier de la musique, donc du temps »¹⁰³. À la Péniche Opéra, le chanteur-acteur n'est pas limité à sa seule voix, son corps participe pleinement à l'interprétation et à la formation du sens. L'importance du corps dans l'interprétation n'est pas spécifique à Mireille Larroche, toutefois elle souligne l'approche très théâtrale de la metteuse en scène qui transcrit la future interprétation que fera le chanteur-acteur du livret, sous la forme d'annotations et de représentations schématiques précises.

Les chanteurs-acteurs de la compagnie Péniche Opéra sont placés au centre de la création des spectacles. Rompus aux techniques vocales et théâtrales, les interprètes usent tout à la fois de leurs voix et de leurs corps :

Que ce soit dans des partitions [que Mireille Larroche] connaît ou dont elle vient tout juste de prendre connaissance, elle sait exactement quelle est l'intention d'un personnage, quelle est son épaisseur, pourquoi il dit cela à tel moment, à qui, qu'est-ce que cela apporte à la marche de la pièce, qu'est-ce que cela dit aux partenaires [...]. Je n'ai jamais vu Mireille [Larroche] tâtonner ou alors pour des détails.¹⁰⁴

Mireille Larroche développe une mise en scène précise et qui exploite tous les possibles des chanteurs-acteurs.

Mireille Larroche conserve un pouvoir décisionnel sur la mise en scène et, par là même, sur la création. Elle impose une écriture et une vision très théâtrale du spectacle

¹⁰² Scène 6, *Chantier Woyzeck*, livret de Dorian Astor, « L'île des fous – Folie et Musique – 2014 », Dossier 286, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 166.

¹⁰³ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁴ Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Ibid.*, p. 88.

lyrique – « une écriture d’interprètes, une écriture pour faire du théâtre »¹⁰⁵ – qui active la voix et le corps de l’interprète au service du propos de l’œuvre. L’approche de la mise en scène de Mireille Larroche est un objet cloisonné, strict et précis, et finalement peu enclin à l’adaptation dans lequel les chanteurs-acteurs sont étroitement dirigés. Cette vision mécaniste d’un chanteur-acteur automate est d’ailleurs très proche de la théorie biomécaniste développée par Vsevolod Meyerhold¹⁰⁶.

À la Péniche Opéra, la place de la mise en scène va d’ailleurs à l’encontre de la hiérarchie traditionnelle : le théâtre supplante la musique, la traditionnelle autorité du directeur musical et du chef d’orchestre dans le spectacle lyrique est confiée à la metteure en scène.

Face à une adaptabilité économique et socio-culturelle constante de la compagnie, Mireille Larroche impose une hiérarchie et un contrôle très nets de la création artistique : elle domine les choix artistiques et esthétiques, et impose une mise en scène rigoureuse. Toutefois, force est de constater que le processus créatif est tout de même placé sous le signe de la collaboration entre les artistes. Ce constat paradoxal s’explique par une gestion différenciée de la création : d’un côté le théâtre, de l’autre la musique.

Les relations qui se tissent au cœur de la Péniche Opéra influencent durablement la création : il en découle des spectacles qui ne sont pas le seul fait de la directrice et metteure en scène de la compagnie, mais bien des objets qui se construisent collectivement. En allant plus loin, chaque spectacle serait le fruit de relations¹⁰⁷,

¹⁰⁵ Mireille Larroche, 11 avril 2018, *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁶ Cf. Béatrice Picon-Vallin, « Le Travail de l’acteur : le jeu biomécanique », art. *cit.*

¹⁰⁷ Les sociologues et musicologues Irina Kirchberg et Alexandre Robert distinguent « les relations passées [...] font de chaque individu impliqué dans les processus de création le dépositaire de techniques, de schèmes d’action, de dispositions ; les relations présentes [...] engageant les artistes à faire des choix, à réorganiser leurs projets, à réviser leurs techniques et leurs partis pris artistiques en inscrivant leur activité au cœur d’interactions ». Ces deux catégories s’appliquent à la Péniche Opéra. Cf. Irina Kirchberg et Alexandre Robert, *Faire l’art : Analyser les processus de création artistique*, Paris, Éditions L’Harmattan, coll. « L’Harmathèque », 2014, p. 10-11.

d'influences internes et externes, de conjonctures contextuelles¹⁰⁸ et d'une chaîne d'intentionnalités et de concessions artistiques.

¹⁰⁸ La théorie du contextualisme de Jerrold Levinson soutient que le contexte de création est l'élément principal responsable du sens artistique et de la portée esthétique de l'œuvre. Cf. Jerrold Levinson, « Le Contextualisme esthétique », traduction de Roger Pouivet, Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet (dir.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005, pp. 447-460.

CONCLUSION PARTIELLE

L'analyse du processus d'adaptation de la compagnie Péniche Opéra démontre que cette capacité d'adaptation est essentielle à sa survie économique et artistique. Elle découle principalement de deux éléments fondamentaux : une réponse à une volonté première – la poursuite d'un projet *polistique* fondé sur la démocratisation du spectacle lyrique, mené par une personnalité forte et obstinée à « maintenir le cap » artistique – et l'obligation de correspondre à un cahier des charges.

L'adaptabilité de la compagnie se manifeste par la mise en place d'une stratégie économique, la construction d'un modèle alternatif de production et de création de spectacles. Pour rompre avec une forme de dépendance à l'égard des politiques culturelles et des pouvoirs publics, la compagnie procède à des montages – ou plutôt des *bricolages*¹ – financiers pour permettre à la création de voir le jour. Ce modèle économique se traduit par une adaptabilité artistique à l'environnement socio-culturel auprès des territoires et des publics rencontrés : une forme de sélection des spectacles se met en place pour se conformer aux attentes. Il s'avère que cette stratégie n'annihile par les pertes éventuelles – infaisabilité de certains projets, échecs, conflits internes ou externes –, nuit à la construction d'une relation durable avec les publics et à la visibilité de la compagnie, en même temps qu'elle ne parvient pas à réduire l'instabilité économique.

Toutefois, cette démarche influence durablement la création artistique, qui reste entièrement contrôlée par la compagnie, et en particulier, par Mireille Larroche. Les processus créatifs des spectacles sont organisés en équipe : il s'agit de laisser une place aux artistes pour s'exprimer, et ainsi de combiner les démarches au sein des spectacles de la compagnie. Dans les contraintes inhérentes à l'adaptation, comment ces artistes parviennent ou non à conjuguer leurs démarches ? Ce questionnement dessine en creux les contours d'une démarche dramaturgique qui doit nécessairement prendre en compte à la fois les conséquences de l'adaptation de la compagnie à différents contextes, et la multiplicité des acteurs convoqués. Cette idée fait écho à la notion utopique de

¹ Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, *Op. cit.*, p. 72.

« dramaturgie plurielle »², catégorie introduite par la commission d'aide à la création du Centre National du Théâtre – aujourd'hui ARTCENA – et reprise par Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier dans leur ouvrage *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* :

La dramaturgie plurielle repose sur l'agencement simultané de lignes sémiotiques distinctes qui ne doivent pas seulement coexister mais bien parvenir à interagir, et œuvrer de concert.³

Nous forgeons la notion de *dramaturgie adaptative* qui englobe les notions de coexistence et d'interaction entre les diverses « lignes sémiotiques » construites par les différents acteurs de la création, et permet d'appréhender l'hétérogénéité artistique des spectacles de la Péniche Opéra. La *dramaturgie adaptative* serait la conséquence artistique directe de la capacité d'adaptation de la compagnie.

² Cf. « Dramaturgie plurielle », Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier (dir.), *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2014, pp. 41-46.

³ *Ibid.*, p. 46.

PARTIE III. AUTONOMIE, LIBERTÉ ET CONTRAINTES DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE : LA DRAMATURGIE ADAPTATIVE DE LA PÉNICHE OPÉRA

Examiner l'articulation du monde et de la scène, c'est-à-dire de l'idéologie et de l'esthétique, telle est en somme la tâche principale de la dramaturgie¹

Entre 1982 et 2015, la capacité d'adaptation de la compagnie Péniche Opéra lui permet de survivre financièrement et artistiquement dans le paysage culturel français. Au-delà, cette adaptabilité, entendue au sens de processus, affecte et transforme profondément la création.

La compagnie cherche à maintenir son objectif : participer à la démocratisation du spectacle lyrique, en créant des spectacles accessibles à tous. Nous émettons l'hypothèse que l'adaptation est source d'autonomie et de liberté dans la création : des contraintes et des obligations de l'adaptation² émerge finalement une approche artistique originale, que nous appelons la *dramaturgie adaptative*. En analysant un corpus d'œuvres sélectionnées pour leur diversité, nous observons les choix artistiques qui ont été faits, dont il reste des traces dans les archives et que des entretiens permettent de retracer : la *dramaturgie adaptative* se construit par la revendication d'une liberté dans la création et par l'élaboration de méthodes et de codes communs³.

¹ Patrice Pavis, « Dramaturgie », *Dictionnaire du théâtre* [1996], Paris, Éditions Armand Colin, 2012, p. 106.

² Ces contraintes et ces obligations – économiques et artistiques – sont les conséquences de la capacité d'adaptation économique de la compagnie aux structures, aux cahiers des charges des lieux et des résidences.

³ La liberté dans la création se manifeste par les choix des sujets, des œuvres, des personnalités – dramaturges, compositeurs, interprètes, scénographes et costumiers –, des choix esthétiques et la construction d'outils dramaturgiques spécifiques dans les spectacles. Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 1 « Les conséquences de l'adaptation dans la création » ; chapitre 2 « Les outils de la dramaturgie adaptative : vers une forme de liberté artistique ».

Si, comme le souligne Pierre Danais en 1982, « la Péniche Opéra ne peut se réduire à une définition théorique »⁴, nous proposons à présent l'hypothèse suivante : la compagnie transforme la contrainte de l'adaptation en liberté créative, elle élabore une ligne de conduite artistique dont résultent des spectacles originaux. La construction d'une démarche dramaturgique adaptative pose la question de l'originalité et, plus largement, de l'identité de la compagnie de Mireille Larroche. La *dramaturgie adaptative* et ses traductions sont-elles constitutives de l'originalité artistique de la compagnie ?

⁴ Pierre Danais, *La Péniche Opéra : Compagnie Nationale de Théâtre Lyrique et Musical. Tous les spectacles de 1981 à 2015, Op. cit.*, p. 3.

CHAPITRE 1. LES CONSÉQUENCES DE L'ADAPTATION DANS LA CRÉATION

La capacité d'adaptation de la compagnie crée des opportunités et des contraintes, et a des conséquences directes et non négligeables sur la création. Celle-ci porte d'ailleurs les marques de l'adaptation : les spectacles de la compagnie sont radicalement différents les uns des autres.

Existe-t-il une « cohérence interne »¹ entre les spectacles ? Si, pour la costumière Danièle Barraud, présente à la Péniche Opéra de 2000 à 2013², les spectacles évoluent comme de véritables unités distinctes, « il n'y a pas de liens apparents [...], ce sont des voyages dans des planètes distinctes »³, cette hétérogénéité de façade interroge l'absence de « liens apparents » entre les spectacles, qui induit peut-être des *liens invisibles* :

Si tu dois dépenser ton énergie dans la création, il faut que ce soit un beau projet, avec un positionnement sociétal, un positionnement politique ou un positionnement de répertoire. Je pense qu'il n'y a jamais eu de spectacle à la Péniche [Opéra] qui sortait de cette trilogie-là : soit les trois en même temps, ou au moins l'un des trois.⁴

Selon Christophe Crapez, il existe bien une cohérence dans la diversité des spectacles de la compagnie, qui s'explique par des positionnements essentiels, sociétaux, politiques et de répertoire, et, de manière plus implicite, par la capacité de la compagnie à être libre et autonome dans la création, en travaillant notamment sur son environnement⁵.

¹ Mireille Larroche, entretien mené par Clara Roupie, 14 décembre 2016, Volume II « Annexes », p. 8.

² Danièle Barraud est costumière sur *Salon Berlioz* (2000), avec Michel Ronvaux sur *Caf' Conc' Hervé !* (2000), *Le Fil d'Orphée* (2001), *Ubu, opéra* (2002), *Un Messager a fait le printemps* (2003), *Les Cantates de bistrot* (2005), *La Poule noire & Rayons des soieries* (2006), avec Nicolas de Lajartre sur *Pas si bêtes* (2006), *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* (2006), *Quoi de neuf Monsieur Mozart ?* (2006), *Promenons-nous dans les bois* (2007), *La Forêt bleue* (2008), *Outsider* (2008), *Aller-Retour / Le Long dîner de Noël* (2009), *La Colombe* (2010), *La Veuve et le grillon* (2010), *Wozzeck* (2013). Cf. Annexe 2a, *Ibid.*, pp. 221-250.

³ Danièle Barraud, entretien mené par Clara Roupie, 20 février 2018, *Ibid.*, p. 41.

⁴ Christophe Crapez, entretien mené par Clara Roupie, 25 avril 2018, *Ibid.*, p. 71.

⁵ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 2 « L'adaptabilité à l'environnement socio-culturel : s'adapter pour s'inscrire dans la cité ».

La création est le reflet de rencontres et d'opportunités, et l'omniprésence des problématiques socio-économiques et socio-culturelles la nourrit considérablement. Il apparaît d'ailleurs qu'à travers les spectacles se dessine une ligne directrice qui s'inspire du réel et repose sur une trame dramatique et scénique commune : la représentation d'un monde en crise.

A. S'inscrire dans le présent de la création

La question du traitement du réel et de l'actualité dans l'art lyrique est posée dès le début du XX^e siècle avec le développement du *Zeitoper*⁶ et du *CNN opera*⁷. Elle est également reprise par Luigi Nono dans ces *azioni sceniche* comme un élément moteur de l'action. De même, le rapport entretenu avec le réel dans les spectacles de la Péniche Opéra est manifeste : le fait d'actualité ou le fait réel est sans cesse réinjecté, sous la forme d'éléments accessoires ou fondamentaux, moteurs ou ornements de l'action. La place du réel dans les spectacles est en lien direct avec l'adaptabilité de la compagnie : l'adaptation économique et socio-culturelle crée des opportunités de création intrinsèquement liées au réel, il devient le point de départ de chaque création.

1) La présence récurrente du réel dans la création : *Utopopolis*, *Actualité* et *Outsider*

Qu'il soit un élément majeur ou anecdotique qui nourrit la création, le réel répond à un impératif de création et traduit une liberté dans le choix des sujets.

⁶ Le *Zeitoper*, forme lyrique proche de l'opéra, se concentre sur la représentation du quotidien en politisant l'art, en inscrivant la fable fictionnelle ou non dans les phénomènes sociaux, économiques, artistiques et historiques. Le *Zeitoper* met le quotidien au centre de la création pour permettre d'aborder des problématiques susceptibles de toucher le spectateur. Arnold Schoenberg proposera une composition parodique de *Zeitoper* dans *Von Heute auf Morgen*, une œuvre qui interroge l'essence de l'homme moderne. Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 1, B, 1 « Une société hiérarchisée et cloisonnée ».

⁷ Le *CNN opera* est un courant lyrique focalisé sur le traitement de faits d'actualité ou de faits réels issus de l'histoire contemporaine. L'appellation *CNN opera* apparaît en clin d'œil à la chaîne d'information en continu américaine, à la suite de la première représentation de *Nixon in China* (1985-1987), opéra composé par John Adams sur un livret d'Alice Goodman, créé le 22 octobre 1987 au Houston Grand Opera dans une mise en scène de Peter Sellars, sous la direction d'Édo De Waart et en collaboration avec le chorégraphe Mark Morris. Cf. Aude Ameille, « Actualité et opéras contemporains », *John Adams : Nixon in China*, Paris, Éditions Premières Loges, L'Avant-scène Opéra, 2012, p. 82.

Actualité (1982) apparaît comme le spectacle le plus significatif : l'intention de création est provoquée par l'actualité⁸. Neuf compositeurs⁹ prennent en charge la mise en musique d'articles de journaux divers, publiés en 1982 et choisis pour leur réalisme, pour ce qu'ils disent de la société au moment de la création. Il ne s'agit pas uniquement de mettre en musique les articles de journaux et d'intégrer les textes des articles tels qu'ils sont saisis dans leur instantanéité, mais bien de déconstruire une réalité, pour en montrer les travers et proposer une relecture des faits. Les articles sont réappropriés et transformés par leur mise en musique et leur assemblage/montage, qui donnent à entendre ce que les documents ne disent pas dans leur forme première. *Actualité* met d'ailleurs spécifiquement en avant le contenu politique de l'année 1982 – un dessin satirique de Reiser sur la politique française, l'effondrement des cours de la Bourse, l'arrivée de quatre ministres communistes au gouvernement, le chômage en France, le Conseil de l'Europe à Strasbourg, la situation politique de la Pologne et l'hymne national français –, entrecoupé de faits divers – l'horrible crime du cannibale Essei Sagawa, l'anniversaire de la mort de John Lennon. Le spectacle est l'occasion de dresser un constat de l'état politique et social de la France en 1982. L'actualité est tout à la fois l'origine et le cœur de la création du spectacle.

Le réel est aussi parfois un simple élément déclencheur de la création, comme c'est le cas pour le spectacle *Outsider* (2008)¹⁰ : l'œuvre se focalise sur les personnalités contrastées d'Elia Kazan (1909-2003)¹¹ et de Jules Dassin (1911-2008)¹². Si leurs histoires ne sont finalement jamais évoquées, les événements racontés sont directement

⁸ En 1981, Mireille Larroche réunit déjà neuf compositeurs – Françoise Barrière, Pascal Dusapin, Détlef Kieffer, Félix Ibarrondo, Graciane Finzi, Yves Prin, François-Bernard Mache, Nicolas Frize et Katori Makino – pour créer *Instantanés* à partir de quatorze articles de journaux publiés au cours de l'année 1981. Ces articles sont issus de la presse généraliste, et couvrent des faits divers et des annonces publiques.

⁹ Cette fois-ci, neuf compositeurs dont Pascal Dusapin, Détlef Kieffer, Nicolas Frize et Yves Prin, déjà présents pour *Instantanés*, et Monic Cecconi, Antoine Duhamel, Renaud Gagneux, Patrice Maestral et Claude Prey.

¹⁰ L'œuvre est composée par Alexandros Markéas sur un livret de May Bouhada. Il s'agit d'une commande passée par Mireille Larroche au compositeur.

¹¹ Metteur en scène de quelques grands classiques du cinéma et du théâtre américain tels *A Streetcar Named Desire* (1951) et *On the Waterfront* (1954), pédagogue réputé et co-fondateur de l'Actor's Studio, Elia Kazan est un grec émigré aux États-Unis et fasciné par les rapports Orient-Occident, d'abord adoré, puis détesté du milieu cinématographique après avoir dénoncé ses camarades communistes lors de la « chasse aux sorcières » du maccarthysme.

¹² Jules Dassin (1911-2008) est un réalisateur, exilé en Grèce en 1949 à la suite du maccarthysme.

tirés de la vie des deux réalisateurs¹³ et nourrissent l'action des personnages – Anatoli, Kathleen et Zelia. Ici, c'est le réel¹⁴, la biographie de deux réalisateurs qui vient inspirer et nourrir l'écriture du spectacle : il donne un cadre à l'écriture du livret.

Nous retrouvons cet usage du réel dans *Ubu, opéra* (2002) : la présence dans les archives de la Péniche Opéra d'une dépêche faisant état du déroulé minute par minute des attentats du 11 septembre 2001 crée un lien entre l'œuvre et le réel¹⁵. Si le contenu du document ne figure finalement pas dans le spectacle, l'aspect clinique du déroulé des événements rappelle la froideur des assassinats en série perpétrés par Père Ubu dans l'œuvre d'Alfred Jarry. Cela va de pair avec la présence dans le spectacle de récits de faits divers par le biais de radios qui diffusent des bulletins d'informations¹⁶. Ces éléments participent à inscrire le spectacle dans l'actualité.

Dans *Utopopolis* (1980), un fait divers, survenu au cours de la création du spectacle, fournit au compositeur Claude Prey une structure dramatique : dans une ville du Midi, un vagabond « hippie » venu du Nord est assassiné par des lycéens, fanatiques de rock. L'œuvre se transforme, de simple discussion en interrogatoire : les deux personnages, Andy et Dany, remontent le fil des événements du fait divers et mènent l'enquête pour tenter de découvrir le ou les coupable(s) de cet assassinat.

Le réel fait ainsi partie des sources d'inspiration pour la création des spectacles. Le spectateur est conscient du contenu non-fictionnel qui compose la fable. Cette connaissance interroge l'attrait du spectateur pour ces spectacles conçus autour du réel : il ne peut résider dans le fond, mais plus justement dans la forme. Comme le souligne

¹³ La trahison artistique et politique, la culture double, la création, les obsessions, les films, tous ces éléments se retrouvent dans le spectacle : les cousins Anatoli et Zelia sont les deux faces d'un même artiste, l'un ambitieux mais en manque d'inspiration, l'autre débordante de talent et enthousiaste à l'excès. La trahison artistique d'Anatoli, qui vole les idées de Zelia, laisse planer le fantôme du réalisateur. Kathleen, compagne et chanteuse d'Anatoli, s'inspire des personnages féminins récurrents des œuvres d'Elia Kazan, la femme inspiratrice, la muse, entre fantasme et tyran. Les personnages font implicitement référence à la carrière du réalisateur qui est citée comme source principale d'inspiration du spectacle. Cf. « Le Chant quotidien 2007 – Outsider 2008 », Dossier 257, Cécile Auzolle, Sylvain Labrousse et Clara Roupie, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, Institut de Recherches en Musicologie, 31 janvier 2018, p. 126 [en ligne], disponible sur : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/79d0057f>

¹⁴ À titre anecdotique, les deux hommes influencent la création : la mort d'Elia Kazan en 2003 pousse le compositeur à s'intéresser au destin de celui-ci. La première d'*Outsider* a lieu le 31 mars 2008, date à laquelle, en Grèce, Jules Dassin s'éteint.

¹⁵ Mireille Larroche, « Pour Ubu, ce déroulé "clinique" m'a semblé représentatif », « Ubu Mai 2002 », Dossier 242, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 106.

¹⁶ Notamment l'annonce de l'assassinat de Laurent-Désiré Kabila en 2001. Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 2, B, 1, b « L'intermusicalité ».

Muriel Plana, lorsqu'elle aborde la question de la récupération et de l'adaptation des contes dans le théâtre contemporain, le plaisir du spectateur ne se résume pas à « la surprise que pourrait susciter l'histoire mais à sa familiarité qui va être traitée à la scène de façon surprenante. Le plaisir sera donc dans la surprise de la forme non du contenu »¹⁷. L'accent est mis sur la forme adoptée pour traiter et faire résonner ces événements issus du réel.

Simple citation comme c'est le cas dans *Ubu, opéra* ou élément structurel comme dans *Actualité*, le réel est inhérent à la création. Face à la contrainte économique et socio-culturelle¹⁸, la création retrouve une forme de liberté en s'inspirant du réel. Les choix artistiques de la compagnie sont marqués par le monde qui les entoure : entre faits divers ou événements internationaux, le réel est saisi pour construire et soutenir un propos dans un contexte contemporain.

2) Le présent au cœur du théâtre : le cas de *Chantier Woyzeck*

Le réel est une composante fondamentale de la création à la Péniche Opéra. C'est particulièrement le cas de *Chantier Woyzeck* : « jamais *Chantier Woyzeck* ne sonnerait comme il sonne, s'il n'y avait eu l'aventure à la cité Balzac »¹⁹. Cette déclaration de Mireille Larroche résume sa démarche artistique autour du projet : elle tisse un lien entre la création et le territoire, le passé et le présent, le fictif et le réel. *Chantier Woyzeck* dépasse les cadres du simple spectacle de résidence pour devenir la représentation effective d'un travail sur le territoire en interrogeant la place du réel dans le spectacle et, au-delà, celle de l'inscription du spectacle dans la cité²⁰.

Pour appréhender *Chantier Woyzeck*, il faut nécessairement prendre en compte l'opéra *Wozzeck* (1925) d'Alban Berg, mis en scène en 2013 par la compagnie. À l'issue de ce spectacle, Mireille Larroche souhaite présenter un pendant contemporain à cette mise en

¹⁷ Muriel Plana, « Genre, sexualité, politique : le corps du conte sur la scène chorégraphique contemporaine », *Du conte au ballet, ou comment transposer le merveilleux. Journée d'étude IRPALL*, 14 décembre 2017.

¹⁸ Cf. *Supra*. Partie II « S'adapter pour survivre : le projet de la Péniche Opéra à l'épreuve des réalités ».

¹⁹ Mireille Larroche citée par Gérard Astor, « À propos de *Chantier Woyzeck* », « *Chantier Woyzeck – 2014* », Dossier 287, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 168.

²⁰ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 2 « L'adaptabilité à l'environnement socio-culturel : s'adapter pour s'inscrire dans la cité ».

scène en revenant au matériau textuel originel, *Woyzeck* (1837) de Georg Büchner²¹, pièce de théâtre en quatre versions dont le dramaturge Dorian Astor propose une réécriture contemporaine. Le spectacle est créé en 2014 au Théâtre Jean Vilar, en plein cœur de la ville de Vitry-sur-Seine, et c'est plus spécifiquement le lieu dans lequel s'inscrit la création qui donnera au spectacle son sens et son nom, *Chantier Woyzeck*.

L'histoire et le contexte social de la ville de Vitry, et plus particulièrement du quartier Balzac proche du théâtre, font écho à l'œuvre originale : la ville de Vitry-sur-Seine est alors en pleine restructuration, la municipalité détruit puis reconstruit des logements pour des populations plutôt démunies, en mal d'emploi et de relations sociales. La compagnie intervient auprès d'un quartier particulièrement touché par un drame violent survenu directement dans la cité Balzac, proche du Théâtre Jean Vilar : l'assassinat en octobre 2002 de Sohane Benziane, une jeune fille de dix-sept ans, immolée par son petit ami en plein cœur du quartier. Le parallèle se trace aisément entre la fable de Büchner – elle dresse le portrait d'un homme qui, torturé par la société et par l'enfermement social qu'il subit, tue sa femme – et cet événement qui a fondamentalement marqué les habitants de la cité.

L'écriture de *Chantier Woyzeck* s'inspire fondamentalement du territoire : l'arrivée de Mireille Larroche et du dramaturge Dorian Astor à Vitry-sur-Seine entraîne un travail nécessaire d'enquête et d'imprégnation, d'abord, par des visites de la cité en plein remodelage, en plein *chantier*, puis par des rencontres régulières avec les animateurs et animatrices du centre Balzac, et enfin avec les habitants. Ce contact assidu avec le territoire influence la réécriture qui débute dès la première visite de la ville. Dorian Astor trouve le lieu de l'action et l'inscrit de manière pérenne dans le livret sous la forme d'une première didascalie :

L'action se situe de nos jours, dans une banlieue urbaine, un quartier en chantier, une cité que la ville a décidé de raser et de refaire à neuf. Les travaux de démolition ont commencé et se poursuivront jusqu'à la reconstruction. La plupart des habitants sont déjà partis, certains restent encore. Ceux-ci vivent plus ou moins ensemble, chacun essaie de se trouver son coin, mais il est difficile de s'isoler. L'espace commun, un terrain vague au milieu du chantier, est surnommé « le Plateau », parce qu'il offre un panorama sur la ville et le fleuve.²²

²¹ *Woyzeck* de Georg Büchner est une pièce de théâtre écrite à la suite d'un fait divers : Johann Christian Woyzeck, ancien soldat et fabricant de perruques à Leipzig, est accusé d'avoir poignardé sa maîtresse.

²² Dorian Astor, première didascalie du livret *Chantier Woyzeck* [2013], « Chantier Woyzeck – 2014 », Dossier 287, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 168.

Cette description renvoie directement au chantier de la ville de Vitry et au plateau panoramique aperçu par l'équipe artistique dès la première visite de la ville. Le lieu de la résidence influence la réécriture de l'œuvre et lui donne un cadre social nouveau : « ce qui importait [...], c'est que nous nous laissions dans notre processus de création influencer, transformer par le fait que le projet se passait à Vitry »²³.

Si Dorian Astor s'imprègne du contexte de création du spectacle, le compositeur Aurélien Dumont prend comme point de départ de sa réflexion la notion d'écart, d'entre-deux : écart temporel entre deux événements violents et entre-deux social et géographique dans l'espace du chantier de Vitry-sur-Seine, entre destruction et reconstruction²⁴. Il propose un opéra pour douze instruments, dix solistes et quatre voix d'adolescents, une nomenclature vocale et instrumentale à l'image du projet, pour permettre au Théâtre Jean Vilar d'inscrire à son répertoire une réécriture de l'œuvre de Büchner. La réécriture devient un moyen d'ancrer la musique et le livret dans une temporalité contemporaine assumée, qui reflète les problématiques sociales présentes dans l'œuvre de Büchner et s'inscrit dans un contexte particulier, le Théâtre Jean Vilar, la cité Balzac et son histoire.

Le dispositif scénographique est également ancré dans son contexte de création. Il donne à voir un véritable chantier qui rappelle sans mal le chantier de la ville de Vitry-sur-Seine, mais également les fondations d'un théâtre à l'abandon. La double référence, à la fois au chantier et à l'espace théâtral, renvoie à la représentation d'un espace de l'entre-deux :

Cet espace peut être lu à la fois comme un lieu en cours de démolition et comme un chantier en construction. C'est en tout cas un *no man's land* dans lequel des individus tentent de vivre collectivement et de s'isoler individuellement.²⁵

²³ Dorian Astor, entretien mené par Valentin Besson, 21 février 2018. Cf. Valentin Besson, *Interaction de l'artistique et du politique dans la création contemporaine. Dans quelle mesure la création artistique apporte les clefs d'une émancipation sociale ? Étude de cas : Chantier Woyzeck, composé par Aurélien Dumont, sur un livret de Dorian Astor et mis en scène par Mireille Larroche en résidence à Vitry-sur-Seine*, mémoire de Master Recherche en Études Théâtrales réalisé sous la direction de Catherine Treilhou-Balaudé, Institut d'Études Théâtrales, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2019.

²⁴ Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 2, A, 1 « Retrancher pour mieux créer : la réorchestration et la réduction textuelle dans *Ubu, opéra, Les Aventures du roi Pausole* et *Wozzeck* ».

²⁵ Thibaut Fack, Note d'intention du scénographe, Dossier spectacle autour de *Chantier Woyzeck*, février 2014, « Chantier Woyzeck – 2014 », Dossier 287, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *Op. cit.*, p. 168.

Des vidéos de chantier sont d'ailleurs utilisées au cœur du spectacle, elles participent à construire le contexte social et urbain de la pièce, soulignant le chaos humain et la perte de repères²⁶. Tous ces éléments participent à la représentation physique d'une population marginale et marginalisée qui vit en microcosme. L'analogie sociale est bien présente, faisant à nouveau le lien entre l'œuvre de la compagnie et son lieu et contexte de création.

L'intervention de la Péniche Opéra dans le quartier Balzac et les liens qui se tissent illustrent la manière dont les éléments concrets du quotidien, l'histoire et le contexte social peuvent influencer la création d'un spectacle qui, lui-même, va jouer un rôle dans la représentation artistique et sociale du lieu dans lequel il s'inscrit²⁷.

3) Les débordements du réel dans les spectacles : *Utopopolis*, *Ubu*, *opéra* et *Tchériomouchki*, *un coin de paradis à Moscou*

Dans ce lien tissé entre réel et création artistique, il arrive que la frontière entre fiction et réalité se brouille : les spectacles, et en particulier leurs dispositifs scéniques, débordent parfois du cadre de l'espace scénique pour investir l'espace théâtral²⁸.

Nous en voulons pour preuve le traitement du géographique dans le dispositif scénique²⁹ d'*Utopopolis* qui crée un lien entre l'espace dramaturgique et l'espace théâtral, dans une mise en abîme scénique : la fable se déroule dans une péniche qui se déplace entre les villes de la région Rhône-Alpes, et le périple des personnages au fil des cent dix lieux évoqués dans le livret³⁰ est traduit par la mise en place d'une carte en deux dimensions – un grillage qui sert à la fois de carte de navigation aux deux personnages et permet de dissimuler les instrumentistes – et d'une seconde carte en trois dimensions – une structure en bois qui reproduit en miniature des canaux et des écluses,

²⁶ Cette idée est soutenue par les costumes réalisés par Camille Pénager. Cf. Annexe 38, « Annexes », pp. 482-483.

²⁷ Cf. Clara Roupie, « *Chantier Woyzeck*, un projet au carrefour des temporalités », Colloque international organisé par le Groupe de Recherche sur la Poétique de la scène contemporaine, IRET, Comédie de Reims au Festival de Reims Scènes d'Europe à Reims, 25 janvier 2019 [en cours de publication].

²⁸ Cf. Annexe 14, « Annexes », p. 285.

²⁹ Le spectacle est exclusivement mis en scène dans la Péniche Théâtre, et le dispositif proposé par Jean-Pierre Larroche et Jean-François Blum s'approprie l'intégralité de l'espace de la péniche, quitte à déborder de son cadre. Cf. Annexe 11, *Ibid.*, pp. 276-280 ; *Supra*. Partie II, chapitre 2, A, 1 « Originalité et paradoxe du lieu péniche ».

³⁰ Cf. Annexe 15, *Ibid.*, pp. 286-287.

surélevée en son centre à la manière d'un pont – au centre de l'espace scénique de la future Péniche Opéra. Cela brouille la frontière entre les espaces, ils se mélangent et se superposent, entre espace dramaturgique, espace théâtral et espace scénique : cet emboîtement successif du sens vient tout à la fois situer géographiquement une action qui passe d'un lieu à l'autre et participe ainsi à la restitution d'un univers mental et sensoriel.

Le débordement de la fiction dans le réel peut également prendre valeur de provocation dans les spectacles. À titre d'exemple, le dispositif d'*Ubu, opéra* donne à voir l'installation d'une structure en forme d'excrément, étalée au centre du plateau³¹, et entourée des quatre murs de la cage de scène de l'Opéra-Comique, volontairement laissée à nu³². L'image de la déjection sur la scène de l'Opéra-Comique dépasse le cadre de la fiction : elle participe d'une forme de provocation à l'encontre d'un théâtre duquel il est impossible de sortir, dans lequel la création s'engluie. La scénographie ne se limite plus seulement à l'espace scénique, mais elle englobe l'espace théâtral, et par là même, l'espace social. De même, l'installation symbolique d'une faucille et d'un marteau au-dessus de la loge du maire de l'Opéra de Toulon et au centre du théâtre pour la création de *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* dépasse la seule proposition scénique pour déborder dans l'espace théâtral. Cette installation est un clin d'œil à l'œuvre de Dmitri Chostakovitch, œuvre volontairement satirique du régime communiste, mais elle a valeur de provocation dans la ville de Toulon³³ et est finalement très mal reçue par les publics³⁴. Ces provocations donnent une teinte revendicative toute particulière aux spectacles de la Péniche Opéra.

Les dispositifs scéniques des spectacles de la Péniche Opéra font advenir le réel dans la représentation ou, à l'inverse, la représentation déborde de l'espace scénique. Mise en abîme ou allusions, les éléments du réel réinjectés ont pour vocation d'inscrire la représentation dans le présent – le lieu de représentation, les publics à atteindre –, et

³¹ Cf. Annexe 31, *Ibid.*, p. 473.

³² Ce choix scénographique est assumé, puisque les jeux de lumière jouent de l'aspect mélangé des murs en englobant voire magnifiant la cage de scène. Cf. Entretien avec Danièle Barraud, 20 février 2018, *Op. cit.*

³³ Selon Mireille Larroche, le spectacle a été créé « en plein cœur d'une ville Front National ». Mireille Larroche, entretien mené par Clara Roupie, 7 mars 2018, *Ibid.*, p. 54.

³⁴ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 2, A, 2 « La création *ex situ* et la diffusion : quels spectacles pour quels lieux ? ».

leur caractère provocateur est également la marque d'une forme de liberté des équipes artistiques dans les choix scénographiques.

La présence récurrente du fait réel ou du fait d'actualité dans les spectacles de la Péniche Opéra s'explique dans la démarche artistique de la compagnie, qui « se fédère autour de la recherche d'une expression contemporaine »³⁵. Cette démarche sous-entend une forme de liberté dans la création qui se traduit par une propension à jouer avec et sur le réel, en réinjectant des éléments du réel dans une fable fictionnelle ou en construisant un discours à partir d'éléments concrets issus du réel dans les spectacles. Si, pour le compositeur Vincent Bouchot, « c'est normal, aucun théâtre ne se coupe du réel »³⁶, le lien qui se tisse entre le réel et la création est une conséquence de la stratégie d'adaptation de la compagnie : face à la contrainte de l'adaptation économique et socio-culturelle, la compagnie se nourrit du concret – des populations, des territoires, des lieux, de l'actualité – pour alimenter et dynamiser la création³⁷.

B. Représenter un monde en crise : la construction d'une trame de spectacle ?

L'adaptation de la compagnie a des conséquences directes sur la création : les spectacles sont très différents – œuvres, genres, formes, approches artistiques et esthétiques, moyens financiers et humains. Ils sont également la traduction d'une démarche *polistique* et artistique particulière³⁸, et d'un désir virulent de création qui se nourrit des problématiques ou des environnements socio-économiques et socio-culturels particuliers. Il découle de ce contact une trame de spectacle récurrente, une ligne directrice et des codes dramatiques et scéniques communs : peu importe le lieu ou les publics à toucher, les spectacles représentent un monde hiérarchisé, peuplé de

³⁵ Mireille Larroche, entretien mené par Clara Roupie, 11 avril 2018, « Annexes », p. 58.

³⁶ Vincent Bouchot, entretien mené par Clara Roupie, 5 mai 2018, *Ibid.*, p. 106.

³⁷ C'est ce que souligne Mireille Larroche : ces spectacles ancrés dans l'actualité « ne peuvent pas être remontés par d'autres que nous ; la matière peut servir mais l'esprit ne sera plus le même ». Mireille Larroche, entretien mené par Clara Roupie, 11 avril 2018, *Ibid.*, p. 63.

³⁸ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2 « La Péniche Opéra, un modèle original de compagnie ? ». Pour Christophe Crapez, les spectacles de la compagnie sont le résultat d'un triple positionnement essentiel, social, politique et de répertoire. C'est le cas notamment du spectacle *Wozzeck* en 2013 qui réunit ces trois positionnements : monter une œuvre marquante du XX^e siècle qui aborde les conditions de vie de populations marginalisées dans une version réduite pour permettre aux maisons d'opéra régionales de l'inscrire à leurs répertoires. Christophe Crapez, 25 avril 2018, *Ibid.*

personnages en crise enfermés dans leurs conditions sociales. Ces éléments sont communs à tous les spectacles de notre corpus : consciemment ou inconsciemment, se construit une trame dramatique et scénique récurrente dans les spectacles.

1) Une société hiérarchisée et cloisonnée

Les spectacles de notre corpus sont structurés autour de la représentation d'une société hiérarchisée et cloisonnée. Deux axes de recherche émergent de ce constat : l'exposition d'un système de classes et une tentative de rupture toujours vouée à l'échec. Cette récurrence démontre la volonté de représenter un monde en crise dont il est difficile de s'extraire.

Les spectacles sont le lieu de la critique du système de classe : ils représentent des personnages essentiellement ancrés dans et marqués par un système social et politique. La question du pouvoir et de son organisation n'est d'ailleurs abordée qu'après de personnages grotesques et parodiques³⁹, qui incarnent une gestion peu scrupuleuse et déficiente d'un pouvoir absolu⁴⁰. Les spectacles traitent du cadre social des personnages, principalement issus de conditions modestes ou marginalisés de/par la société : le livret de *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*⁴¹, dénonce « la bureaucratie, l'urbanisation outrancière, la modernité abusive »⁴² et les conditions de vie des populations à Moscou en pleine urbanisation ; le livret de *La Belle lurette* dresse le portrait d'une classe ouvrière parisienne marginalisée à la veille de la Première Guerre mondiale. Si le système de classes sert principalement de cadre structurant à la fiction, *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck* sont sans doute les plus ancrés dans la représentation des conditions de vie de populations en errance, marginalisées par la société. La fiction est ici induite par le cadre social, limitant les possibles de l'action, enfermant le personnage

³⁹ Dans *Ubu, opéra* et *Les Aventures du roi Pausole*, le motif du pouvoir est bien présent : Père Ubu usurpe le pouvoir en place, tandis que Pausole en hérite. Pour Mireille Larroche, « il y a comme un air de famille entre les deux personnages, l'un pratiquant le "mal" et l'autre le "bien" avec la même bêtise, ce qui finit par revenir pratiquement au même. [...] Père Ubu et Père Pausole ont le même combat : celui du pouvoir ». Mireille Larroche, note d'intention des *Aventures du roi Pausole* [2003], « Toulon 2004 », Dossier 251, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 119.

⁴⁰ Père Ubu assassine tous ceux qui s'opposent à lui pour prendre le pouvoir ; Père Pausole impose la liberté à tous. Ces deux formes de pouvoir déséquilibrées ne peuvent aller qu'en dégénéralant : Père Ubu est contraint de fuir le royaume ; la fille de Pausole s'enfuit. Les deux pièces se concluent sur la fin d'un pouvoir unilatéral : Père Ubu quitte le royaume de Pologne, Pausole abdique.

⁴¹ Le livret est décrit comme « malin et naïf, plein d'insolence idéologique et de révélations involontaires sur l' "idéal soviétique" ». Louis Oster et Jean Vermeil, *Guide raisonné et déraisonnable de l'opérette et de la comédie musicale*, Paris, Éditions Fayard, 2008, p. 85.

⁴² *Ibid.*, p. 86.

principal dans sa condition⁴³ : l'œuvre développe une vision critique de la société, un vivre ensemble sans cesse remis en question, un rapport entre l'homme et son territoire, son intégration ou à l'inverse sa désintégration individuelle dans un espace qui restera fondamentalement espace public.

Face à ce système de classes *a priori* immuable, les personnages se lancent dans une quête d'élévation sociale, qui émane d'un désir individuel de déconstruction de l'ordre social établi⁴⁴. Elle se manifeste principalement par l'entrée en lutte des personnages : Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir* (1989) s'affirme comme socialement différent des autres⁴⁵, tout comme les personnages de *Shoot Again* qui souhaitent s'émanciper de leurs frontons de flipper, et Père Ubu, dans sa quête grotesque pour le pouvoir, assassine à tours de bras. Dans une moindre mesure, Zelia et Anatoli d'*Outsider* sont également mus par leurs désirs de réussite : la première quitte sa terre natale pour vivre le rêve américain tandis que le second n'hésite pas à s'attribuer les mérites artistiques de sa cousine pour être reconnu comme un grand compositeur⁴⁶. C'est le même constat pour le couple bourgeois de *Von Heute auf Morgen*, qui tente de se conformer aux effets de mode sociaux – le libertinage et l'infidélité – de la société allemande des années 1930⁴⁷.

Cette quête de reconnaissance est toutefois vouée à l'échec, s'extraire de sa condition est impossible : Woyzeck est mentalement incapable de quitter sa marginalité, les tentatives de Zelia, Père Ubu et Julien Sorel échouent, les personnages de *Shoot Again*

⁴³ La dimension sociale s'impose déjà dans les convictions de son auteur. Georg Büchner, jeune étudiant allemand, est révolté par les conditions de vie de la majeure partie de la population et croit au pouvoir de la masse. Il souhaite donner une voix aux individus oubliés par la société : en s'inspirant d'un fait divers violent, il ancre son matériau textuel dans la réalité sociale de son époque.

⁴⁴ Cette logique n'est pas applicable à tous les spectacles et à tous les personnages, mais elle est suffisamment récurrente pour être analysée.

⁴⁵ « **Julien** : Je n'ai pas l'honneur, Monsieur, d'appartenir à votre classe ». Prologue, *Le Rouge et le noir*, livret du spectacle, Claude Prey, « Le Rouge et le Noir – 1991 », Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 239.

⁴⁶ Cette poursuite de la reconnaissance dessine les mécaniques individualistes de lutte des classes : s'élever à tout prix, quitte à trahir ceux qui participent à cette élévation.

⁴⁷ Arnold Schoenberg compose cette œuvre d'apparence légère pour aborder les effets de mode et leur caractère éphémère : « Les manifestations de la mode sont inoffensives et même futiles, lorsqu'elles ont trait à notre allure [...]. Mais elles sont inquiétantes lorsqu'elles influencent les fondements mêmes de la vie, les rapports entre l'homme et la femme, ou le mariage. Dans ce domaine aussi, la mode évolue et la prochaine apportera d'autres exigences ». Pour le musicologue Alain Poirier, cette dénonciation est une volonté du compositeur, « fidèle à sa pensée dans l'opposition entre la nécessité intérieure, [...] et la superficialité du quotidien et d'un art pour les masses ». Arnold Schoenberg, « Présentation faite par Arnold Schoenberg à la Radio de Berlin de son opéra bouffe *Von heute auf morgen*, opéra enregistré sous sa direction », Laurent Feneyrou (dir.), *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Éditions Publications de la Sorbonne, 2003, p. 287-288 ; Alain Poirier, « Arnold Schoenberg : *Von heute auf morgen* », *Ibid.*, p. 298.

réintègrent leurs frontons de flipper. L'impact de l'échec de la quête se mesure aux réactions extrêmes des personnages : une réaction active dans la violence et le meurtre – les assassinats de Marie dans *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*, du vagabond à l'origine de l'œuvre d'*Utopopolis*, de la cour polonaise et des opposants au régime imposé par Ubu roi dans *Ubu, opéra*, et celui, manqué quoique tenté de Madame de Rênal dans *Le Rouge et le noir* – et une réaction passive d'acceptation ou de résignation – Zelia rentre finalement en Grèce, déçue mais résignée, le Narrateur de *La Belle lurette* renonce à une vie dissolue et trépidante pour devenir un produit de la société et accepter sa condition sociale, le refus final du couple de *Von Heute auf Morgen* marque le rejet de la modernité et la rupture avec une société qui cautionne et se conforme aux effets de mode, enfin, la fin du rêve de la famille de Maître Guillet dans *Le Jardin des délices* est un retour à la réalité.

La récurrence de la représentation d'une société hiérarchisée et cloisonnée révèle la place fondamentale de la critique de la société dans les spectacles. La dimension sociale des œuvres répond à une exposition en deux temps : le constat, souvent critique, d'une société inégalitaire, et les tentatives, souvent vaines, de ceux qui chercheraient à la contrer. C'est finalement le parcours initiatique des personnages et les luttes individuelles face à la masse sociétale qui sont mis en avant⁴⁸. Il est d'ailleurs significatif de remarquer que le lieu – péniche, maisons d'opéra, théâtres – et les publics importent peu : représenter une société cloisonnée semble être un impératif pour la compagnie.

2) Des personnages en crise

Cette représentation de la société est composée de personnages qui subissent des crises⁴⁹ nombreuses, de la remise en question de l'identité, au rapport à l'autre, en passant par l'impossibilité de s'exprimer.

⁴⁸ Cette thématique récurrente, traitée de manière implicite ou explicite en fonction des spectacles, renvoie à l'esprit du théâtre musical hérité des expérimentations des années 1960. La sociologue Françoise Escal souligne l'importance du fait social dans les pratiques du théâtre musical d'avant-garde ; si le sens et les faits rapportés diffèrent entre les spectacles, « la socialité est toujours là ». Françoise Escal, Préface, Giordano Ferrari, *Les Débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie : Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, p. 9.

⁴⁹ La théorie défendue par Robert Abirached dresse le portrait de la crise existentielle que subit le personnage de théâtre dans la perte de la mesure de son corps, de sa prise de parole et de l'évidence de son existence au monde. Ce constat est en lien avec les grands courants de pensée qui se développent

Les personnages traversent une crise identitaire, plus ou moins accentuée en fonction de la fiction représentée. Cette crise touche directement à l'individualité des personnages : leurs noms sont dissous ou tout simplement inexistant dans l'énonciation narrative. Dans *Woyzeck* de Georg Büchner et dans *Chantier Woyzeck* de Dorian Astor, la dissolution des identités est manifeste : Woyzeck n'est pas une, mais plusieurs personnes, il s'affuble de plusieurs prénoms, « Louis, Woyzeck, Johann, Woyzeck, Franz, Woyzeck, Friedrich, Woyzeck, Louis, Woyzeck, Johann, Woyzeck, Franz, Woyzeck... »⁵⁰, tout comme Marie qui s'appelle « Marie, Margreth, Margrie » et est associée vocalement aux autres personnages féminins, Margreth et Louise, qui interviennent pour ponctuer les pensées de Marie par des chansons ou pour commenter son discours⁵¹. L'absence d'identité est également subie par les personnages d'*Utopopolis* : si Andy et Dany sont nommés et décrits dans la *dramatis personae* du livret, leurs noms n'apparaissent jamais dans les dialogues. Ces identités incertaines sont assumées : dès le début du livret, Andy se présente successivement trois fois à Dany⁵².

Ces problèmes récurrents de dilution de l'identité des personnages au sein des spectacles de la Péniche Opéra soulignent que le personnage n'est plus un être constitué et déterminé unique, il est, en lui-même, plusieurs. Cette pluri-identité déroutante trouve un écho dans le travestissement et l'usurpation d'identité : les personnages endossent une nouvelle identité et jouent à faire semblant d'incarner ce qu'ils ne sont pas. Dans *Le Rouge et le noir*, Mathilde de la Mole et Geronimo deviennent les personnages de l'opéra de Rossini, Mathilde et Arnold, en interprétant un extrait de *Guillaume Tell* ; la Femme joue à la « femme moderne » dans *Von Heute auf Morgen* ; Père Ubu usurpe l'identité du roi de Pologne dans *Ubu, opéra* ; le serviteur Giglio se travestit en laitière et la danseuse Mirabelle en jeune homme dans *Les Aventures du roi Pausole* ; Hector, second de Maître Guillet, joue le rôle du Bouvier dans *Le Jardin des délices* ; Anatoli se dépeint en compositeur de génie dans *Outsider*. Le travestissement et l'usurpation

au début du XX^e siècle, et qui morcellent l'identité de l'individu. Cf. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « TEL », 1994 ; Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Les Essais », 1956.

⁵⁰ Scène 5, *Chantier Woyzeck*, livret de Dorian Astor, « L'Île des fous – Folie et Musique – 2014 », Dossier 286, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *Op. cit.*, p. 166.

⁵¹ Scènes 12, 3 et 15, *Ibidem*. Cette idée est d'ailleurs appuyée après le meurtre de Marie, lorsque Woyzeck croit voir en Margreth le fantôme de Marie.

⁵² *Utopopolis*, livret de Claude Prey [en ligne], *Op. cit.* L'identification et la caractérisation des personnages n'a finalement que peu d'importance dans l'œuvre : dans *Utopopolis*, la question n'est finalement pas de savoir qui, mais où. Cf. Annexe 15, « Annexes », pp. 286-287.

participent à faire avancer l'action⁵³, toutefois, ils brouillent un peu plus l'identité des personnages.

La crise identitaire va de pair avec une crise de l'expression, qui se manifeste par l'utilisation spécifique du langage, de la voix et du corps des chanteurs-acteurs⁵⁴. Elle se révèle notamment dans les anomalies du débit de parole entre les personnages : par une accélération et une augmentation de la prise de parole – le duo Andy-Dany d'*Utopopolis* s'interrompt sans cesse, Julien donne une leçon de latin aux enfants de Rênal dans *Le Rouge et le noir*⁵⁵ –, ou à l'inverse, par une réduction quantitative du nombre de mots, qui s'illustre par un vocabulaire limité et peut parfois entraîner d'autres phénomènes, la stéréotypie et le mutisme des personnages. Ces phénomènes sont principalement incarnés par les personnages de *Chantier Woyzeck* : chez Woyzeck, c'est la répétition de son/ses nom(s), alors que chez Marie, la répétition de fragments est plus nombreuse et s'exprime parfois par l'ajout de l'allocution adverbiale « etc. » qui induit une répétition⁵⁶. Woyzeck manque également de mots pour comprendre sa situation, pour exprimer son état, et sa parole est engloutie par celle des autres personnages⁵⁷. Les personnages sont enfermés dans leurs prises de parole.

⁵³ Par le biais de l'usurpation et du travestissement, Mathilde déclare son amour pour Julien, la Femme convainc son époux du bonheur conjugal, Père Ubu prend le pouvoir, Giglio se travestit pour approcher la Blanche Aline, Mirabelle dissimule sa sexualité sous des vêtements masculins, Hector devient l'incarnation du Bouvier pour traduire la légende du Bouvier et de la Tisserande et Anatoli, enfin, conserve ainsi un statut social élevé.

⁵⁴ La diction, l'intonation et le travail corporel sont porteurs de signes verbaux et non-verbaux qui expriment une crise expressive des personnages. Le linguiste Philippe Monneret, répertorie et traite les différentes pathologies du langage qui touchent à l'expression principalement orale, et distingue des catégories sur lesquelles se fonde notre analyse des personnages et de leurs modes d'expression langagière. Nous mettons de côté la dysprosodie, c'est-à-dire un discours dénué d'intonation, un ton monocorde sans expression et sans émotions. Cette catégorie nous apparaît difficile à rapprocher des personnages des spectacles de la compagnie étant donné que leurs prises de parole sont portées par le médium de la musique. Philippe Monneret, *Notions de neurolinguistique générale*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2003.

⁵⁵ *Utopopolis*, livret de Claude Prey, p. 5 [en ligne], *Op. cit.* ; Scène 1, Acte I, *Le Rouge et le noir*, livret de Claude Prey, « Le Rouge et le Noir – 1991 », Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 239.

⁵⁶ Cf. Scènes 2, 3, 6 et 15, *Chantier Woyzeck*, livret de Dorian Astor, « L'Île des fous – Folie et Musique – 2014 », Dossier 286, *Ibid.*, p. 166. Cette allocution apparaît à cinq reprises dans le livret.

⁵⁷ « Chez Woyzeck, les moyens d'expression sont terriblement inférieurs à la profondeur de l'angoisse [...] parce que les mots dont il dispose ne sont pas à la mesure de la force et de la cruauté qu'il éprouve ». Georges Steiner, *La Mort de la tragédie*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 272, cité par Jean-Paul Olive, « Littéralité et temporalité dans le *Wozzeck* d'Alban Berg », Giordano Ferrari (dir.), *La Musique et la scène : L'Écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, p. 43.

En dehors de ces anomalies du débit de parole, la crise de l'expression langagière s'exprime par des troubles du langage et, notamment, par la transformation phonétique. Elle transparaît dans le fameux « Merdre ! »⁵⁸ de Père Ubu, mais également dans une propension aux jeux langagiers, sonores et musicaux⁵⁹, comme dans *Utopopolis*, où le sens est mis à mal au profit de jeux langagiers et géographiques sur les sonorités : l'écriture joue sur la notion de non-lieu – au sens judiciaire et géographique du terme, faisant du non-lieu, en grec *ατοποπολις*, une u-topopolis pour souligner le parallèle avec la notion d'utopie –, le vocable est déconstruit, le lieu original devient « l-ieu » puis se réduit à la sonorité « -ieu ». Claude Prey crée une musicalité particulière et s'attache à mener une recherche conjointe sur la voix humaine et la langue française – intonation, phonation, prononciation, expression, tics vocaux et buccaux, sens⁶⁰. Ce travail sur le langage, sa structuration et sa déconstruction, est le signe de personnages dysfonctionnels qui ne parviennent pas à s'exprimer.

Il induit un rapport particulier au corps des personnages : lorsque les mots sont insuffisants, c'est le langage violent du corps qui prend leur place. Le manque de mots de Woyzeck le pousse à la folie et à l'assassinat, le mutisme de Julien le pousse, lui aussi, vers la violence physique, la tentative d'assassinat de Madame de Rênal. Dans les spectacles, le travail du corps des interprètes et le recours à la chorégraphie dans les spectacles⁶¹ sont importants : le corps de l'interprète devient signifiant et remplace la crise de l'expression orale. Par exemple, le travail de Francesca Bonato pour *Chantier Woyzeck* traduit dans les corps la représentation d'une tentative d'individualisation corporelle face au groupe : dès la scène d'ouverture du spectacle, les corps des chanteurs-acteurs se meuvent dans des mouvements saccadés, ils sont enfermés dans le rythme porté par la musique, mais chacun a sa manière de l'interpréter ; tous ensemble mais chacun pour soi. Ces scènes dansées marquent la rupture entre l'individu et le groupe.

⁵⁸ Scène 1, Acte I, *Ubu, opéra*, livret de Vincent Bouchot, « Ubu Mai 2002 », Dossier 242, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 105.

⁵⁹ Dans *Shoot Again*, le personnage de Big Bull ne s'exprime que par des onomatopées ou des sonorités monosyllabiques qui imposent un rythme saccadé à chaque prise de parole du personnage. *Shoot Again*, livret de Jean-Pierre Lemesle, p. 12, « Shoot Again », Dossier 378A, *Ibid.*, p. 219.

⁶⁰ Cf. Jean-Rémy Julien, « Prey : repères préliminaires », Danièle Pistone (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, p. 261-275. Cf. Annexe 15, « Annexes », pp. 286-287.

⁶¹ *Les Aventures du roi Pausole, La Belle lurette ou Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* donnent une place importante au travail du corps.

C'est d'ailleurs dans le rapport à l'altérité que se consolide la crise des personnages. La représentation de l'altérité, qu'elle soit idéologique, politique, sociale, linguistique ou émotionnelle⁶², est au cœur des problématiques traitées dans les spectacles : les personnages ont un rapport d'opposition avec l'Autre qui induit nécessairement une hiérarchisation, voire un rapport de domination conscient ou inconscient entre les individus⁶³.

À titre d'exemple, *Le Jardin des délices* est présenté comme un spectacle qui introduit un dialogue entre deux cultures, la culture occidentale et la culture orientale, la France et la Chine du XVI^e-XVII^e siècle⁶⁴. La confrontation entre ces deux cultures est la raison d'être du spectacle, mais elle induit un rapport de domination dans la représentation stéréotypée des personnages⁶⁵ et dans la prédominance de la culture occidentale sur la culture orientale. L'entremêlement des langues française et chinoise crée une distance plus grande encore entre les deux groupes : l'altérité est ici culturelle et linguistique.

Le rapport à l'altérité se construit également dans l'opposition du personnage face au groupe, ancrée dans un rapport de domination, qui généralement écrase et détruit l'individu. C'est cette mécanique de groupe qui englué et engloutit le personnage⁶⁶ :

⁶² Par exemple, le duo formé par Andy et Dany ou Zelia et Anatoli sont en opposition idéologique, Père Ubu s'oppose politiquement au roi de Pologne, le duo de La Femme et l'Homme est en opposition sociale, et les personnages occidentaux et orientaux du *Jardin des délices* rencontrent la barrière linguistique.

⁶³ Le sémiologue Tzvetan Todorov distingue trois plans pour appréhender et comprendre le rapport à l'altérité : le plan axiologique – le jugement de valeur de l'un face à l'Autre –, le plan praxéologique – la juste distance des individus dans leur rapport à l'Autre – et le plan épistémique – les rapports relationnels de la connaissance ou méconnaissance de l'identité de l'Autre –, qui nous permettront d'analyser les relations des personnages des spectacles de la compagnie. Tzvetan Todorov, *La Conquête de l'Amérique*, Paris, Éditions Le Seuil, 1982.

⁶⁴ « C'est le dialogue de deux cultures du bout du monde : celle de notre Europe occidentale qui sort juste de la Renaissance et qui est en train d'inventer l'Opéra et, celle, millénaire, des Chinois qui remettent au goût du jour une tradition musicale qui remonte à la dynastie des Han (300 ans avant J.C.) un répertoire exclusivement chanté, joué, dansé par des femmes ». « "Le Jardin des délices" 1999/2000 », Dossier 310, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 180.

⁶⁵ Les costumes du *Jardin des délices* de Claude Lemaire traduisent la confrontation de deux groupes d'individus : les costumes traditionnels de la compagnie Han Tang Yuefu de Taïwan, des kimonos très colorés, font face à des costumes de cour à la française, véritables reconstitutions historiques de costumes d'époque.

⁶⁶ Pour Theodor W. Adorno, le groupe est le lieu de la violence qui se retourne contre l'individu, et la faiblesse de l'homme, devenue folie, serait une affaire collective : « ce mécanisme pathique concorde avec le mécanisme social déterminant de nos jours, si bien que les hommes socialisés et réduits ainsi à un isolement désespéré sont affamés de compagnie et s'agglutinent en foules sans âmes. C'est ainsi que la folie devient une épidémie ». Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, Paris, Éditions Payot, 1991, p. 153, cité par Jean-Paul Olive, « Littéralité et temporalité dans le *Wozzeck* d'Alban Berg », art. cit., p. 44.

dans *Le Rouge et le noir*, Julien est condamné par la masse sociétale bourgeoise⁶⁷, et dans *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*, tous les personnages se retournent contre Wozzeck/Woyzeck. L'altérité ici est représentée dans un rapport verbalement et physiquement violent, agressif contre le personnage. Cette tendance peut également s'inverser : le Narrateur de *La Belle lurette* impose sa domination sur le groupe, il est le conteur de l'histoire qui se déroule sous les yeux du spectateur, il est celui qui induit la prise de parole, l'entrée et la sortie des autres personnages. Ceux-ci sont mis à distance, le Narrateur les surplombe. Dans ce cas précis, le groupe est au service de l'individu.

Les personnages traités dans les spectacles de la Péniche Opéra sont représentés au travers des crises qui se manifestent par un mode d'expression – verbal, vocal, corporel – dysfonctionnel, et des rapports de domination – conscients et/ou inconscients, violents et/ou pacifiques, verbaux et/ou physiques – entre les individus. Les spectacles ont finalement une trame dramatique similaire : la représentation d'un monde hiérarchisé, peuplé de personnages en crise incapables de s'exprimer. La récurrence de ces thématiques s'explique peut-être, chez les membres de la compagnie, dans la volonté de porter un regard sur un monde également en crise⁶⁸.

3) Un enfermement mental et physique

Cette propension des membres de la Péniche Opéra à produire et monter des œuvres aux structures dramatiques similaires, va de pair avec des choix esthétiques analogues, qui vont dans le sens d'un enfermement des personnages dans des espaces clos. Les dispositifs scéniques des spectacles, s'ils sont réinventés à chaque spectacle⁶⁹ et

⁶⁷ Admis au départ pour ses qualités intellectuelles, Julien ne sera finalement jamais accepté dans la société bourgeoise qui le condamne : « **Julien** : Non, je n'appartiens pas à votre classe, / Messieurs. [...] / Je vois des hommes qui, [...] / voudront punir en moi / et décourager à jamais / cette classe de jeunes gens / qui, nés dans un ordre inférieur, [...] / ont l'audace / de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches / appelle la Société ». Scène 2, Acte II, *Le Rouge et le noir*, livret de Claude Prey, « Le Rouge et le Noir – 1991 », Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 239.

⁶⁸ La crise identitaire est-elle partagée à la fois par les personnages et les membres de la compagnie ? Le choix récurrent de représenter des personnages en crise est-il, consciemment ou inconsciemment, la conséquence de l'adaptation constante de la compagnie ? Robert Abirached, qui soutient que le personnage reste une imitation de l'homme et de ses défauts, ses besoins, ses pulsions et ses angoisses. Il évoque toutefois un critère de variation de l'imitation dans l'histoire du théâtre qui réside dans la distance entre le modèle et l'image : le personnage, même en crise, reste un « instrument de la conquête », non pas de *la*, mais « d'une vérité ». Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, Op. cit.*, p. 28.

⁶⁹ En fonction des moyens économiques, humains et artistiques, du lieu de représentation et des publics cibles.

prennent des formes différentes, ont le même objectif : représenter un monde fermé sur lui-même.

Les spectacles présentent un usage presque systématique de dispositifs scéniques enfermants. L'usage d'un cyclorama noir dans le dispositif scénique de Marc Boisseau pour *Le Rouge et le noir* concentre les personnages et l'action scénique dans un espace épuré – quelques éléments de décor et des toiles peintes donnent un cadre à l'action – aux contours informes : cela suggère une vision bloquée, sans horizon, déjà annonciatrice de la mort de Julien. De manière plus significative, le dispositif scénique de Daniel Buren pour *Les Aventures du roi Pausole* propose une « boîte à jeux » : le dispositif est constitué de hautes et larges structures amovibles et colorées – les rayures noires et blanches, chères au scénographe, sont, elles aussi, présentes – depuis lesquelles d'autres structures, plus petites, peuvent sortir et rentrer dans les parois, s'en détachant parfois totalement pour ménager plusieurs espaces⁷⁰. Modulable et mouvant, le dispositif scénique enferme l'action entre quatre murs peints⁷¹, et met en place une mécanique scénographique close sur elle-même⁷².

Le dispositif scénique de Thibaut Fack pour *Chantier Woyzeck* est issu de la même réflexion : il représente un chantier placé sous l'égide de l'enfermement. L'ensemble est inspiré de l'architecture d'un théâtre à l'abandon, une cage de scène en matériaux de construction très bruts, et des bâches de chantier qui encadrent et enferment la boîte scénique : l'espace est condensé, compacté, concentré⁷³. Cette boîte joue également sur une binarité qui s'étouffe : un jeu se crée sur la verticalité⁷⁴, sur l'horizontalité⁷⁵ et dans

⁷⁰ Cf. Annexe 22, « Annexes », pp. 455-456.

⁷¹ Mireille Larroche appelle ce dispositif un « rubik's cube concentrationnaire ». Mireille Larroche, « La Question de la création et de la recréation dans la programmation de la Péniche Opéra », Journée d'Étude sur la Péniche Opéra à l'Université de Poitiers, 8 mars 2018.

⁷² L'aspect ludique du dispositif est assumé jusqu'à l'extrême dans l'aspect carton-pâte des éléments de décor, la perspective est exagérée par le positionnement des praticables, et les accessoires abondent [Cf. Annexe 22, « Annexes », pp. 455-456]. La scénographie vient redoubler le discours narratif : par leur réalisme, les accessoires viennent équilibrer le fantasque des décors – une vraie vache est dans une métairie remplie de bottes de foin, Taxis, Grand Eunuque du roi, fait son entrée dans le harem en scooter électrique. La scénographie propose un jeu visuel sur l'entre-deux entre le symbolisme de la boîte et le réalisme des accessoires.

⁷³ Cf. Annexes 33 et 34, *Ibid.*, pp. 475-476. Les musiciens sont placés dans un coin du plateau, le décor minimaliste se réduit à deux planches, une armoire, un lavabo, un miroir, une balançoire, une chaise à bascules, quelques chaises et une ampoule à nue.

⁷⁴ La verticalité se construit avec la création de deux niveaux, deux espaces reliés entre eux par une « planche d'embarquement ». Cette appellation est issue des schémas et croquis du dispositif scénique. Cf. Archives numériques de la Péniche Opéra, non répertoriées.

la création de deux espaces, celui des instrumentistes et celui des interprètes qui, limités dans l'espace, débordent de la boîte scénique pour investir l'avant-scène⁷⁶. La scénographie propose un espace unique dans lequel les personnages luttent contre l'engloutissement de l'individu par la masse : ils ne sont jamais seuls dans l'espace scénique, mais le dispositif permet de construire des « coins »⁷⁷, dédiés à l'expression de l'individualité. Ce choix scénographique, doublé par le recours à la vidéo⁷⁸, propose une lecture sur l'enfermement des personnages et leurs possibles moyens d'expression.

C'est ce qu'il se produit également dans *Wozzeck*. Le scénographe Jean-Pierre Larroche transpose l'œuvre d'Alban Berg dans un espace contemporain précis, un endroit et un milieu social clairement définis : un espace en friche, une rue avec une camionnette à l'avant-scène qui représente le foyer de Wozzeck et Marie, un terrain vague derrière des palissades et un cyclorama qui vient clore l'espace et donner l'illusion d'un ailleurs⁷⁹. L'espace empêche toutefois l'ouverture vers cet ailleurs, limitant le champ d'action à un aller-retour constant de cour à jardin pour les personnages⁸⁰. Le terrain vague, dissimulé au départ, est la représentation de la nature hybride et fantasmée de Wozzeck, une représentation ancrée dans la réalité dont le symbolisme prend le pas sur le réalisme lorsque la palissade tombe avant la mort de Marie. Cette ouverture du fond de scène n'est pas une ouverture sur le monde, mais bien une trouée vers un autre espace clos et sans alternative, celui de l'esprit torturé de Wozzeck. Ce dispositif scénique donne tout à la fois un contexte précis et signifiant, et par là même vient illustrer l'enfermement du personnage, l'univers mortellement aliénant de *Wozzeck*.

⁷⁵ L'horizontalité transparaît dans l'usage d'une seconde planche, qui tient plutôt du plongeoir, au centre du plateau.

⁷⁶ Cf. Annexe 33, « Annexes », p. 475.

⁷⁷ Comme le souligne le livret, le deuxième et le cinquième tableaux sont intitulés « le Coin de Marie », le troisième et le sixième « le Coin de Woyzeck ». Cf. *Chantier Woyzeck*, livret de Dorian Astor, « L'île des fous – Folie et Musique – 2014 », Dossier 286, *Op. cit.*, p. 166.

⁷⁸ Les interprètes sont filmés et projetés directement sur un écran situé aux extrémités de l'espace scénique. Cet usage de la vidéo permet notamment de se focaliser sur Woyzeck et l'expression de ses états d'âme.

⁷⁹ Le cyclorama habille l'arrière des palissades en fond de scène de couleurs uniformes, du vert à l'orangé, pour donner l'illusion d'un ailleurs. *Ibidem*.

⁸⁰ Le jeu sur la verticalité et l'horizontalité est significatif : les personnages sont cantonnés à l'horizontalité tandis que les représentants de l'autorité et du pouvoir, le Docteur et le Capitaine, ont accès à un lieu en hauteur, simulacre du nid-de-pie des guetteurs. Ce lieu d'autorité est représenté par un énorme panneau publicitaire lumineux qui focalise l'attention du spectateur puisqu'il est placé au centre de l'espace. Élément d'ironie tragique, cet « œil qui voit tout » ne peut pas prédire le futur assassinat de Marie puisqu'il disparaît de l'espace scénique avant l'événement.

L'enfermement mental et physique des personnages s'illustre dans les choix scénographiques ; les personnages ne peuvent pas sortir de l'espace. Certains sont victimes d'une scénographie qui les enferme (*Utopopolis*, *Le Rouge et le noir*, *Ubu*, *opéra*, *Les Aventures du roi Pausole*, *Wozzeck*, *Chantier Woyzeck*), d'autres construisent des espaces mentaux symboliques et intimes (*Wozzeck*, *Chantier Woyzeck*). Cette logique d'enfermement mental et physique des personnages traduit une volonté didactique de lisibilité des spectacles⁸¹. La récurrence de ces propositions scénographiques suggère la construction d'une structure scénique similaire dans les spectacles de la Péniche Opéra.

Bien que les formes, les genres et les approches divergent, tous les spectacles ont ceci de commun de chercher à représenter un monde en crise. Les éléments – dramatiques, interprétatifs, esthétiques – participent à construire une trame dramatique et scénique commune : un cadre social organisé et fermé, des personnages en crise avec eux-mêmes – leur identité est diluée, tout comme leurs modes d'expression verbaux et corporels, au profit de relations conflictuelles avec l'altérité – et des scénographies qui matérialisent l'enfermement physique et mental des personnages.

Leur récurrence dans les spectacles n'est pas due au hasard, elle est la conséquence de l'omniprésence des problématiques socio-culturelles et socio-économiques rencontrées par la compagnie⁸². Cela construit une ligne artistique, une trame dramatique et scénique récurrente dans les spectacles de la Péniche Opéra, qui traduit, dans une moindre mesure, une prise de position idéologique, et, plus sûrement, une nécessité de créer des codes communs dans la création⁸³.

Des *liens invisibles* se tissent entre les spectacles : ils sont le reflet d'une démarche artistique qui se nourrit du réel et des environnements socio-économiques et socio-culturels divers. De cette manière, les spectacles de la compagnie sont le reflet du croisement entre le réel et la création. Selon Vincent Bouchot, « aucun théâtre ne se coupe du réel »⁸⁴, et les contextes – économiques, socio-culturels, artistiques –

⁸¹ Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 3, A « Une recherche de lisibilité excessive ».

⁸² Cf. *Supra*. Partie II « S'adapter pour survivre : le projet de la Péniche Opéra à l'épreuve des réalités ».

⁸³ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, A « Un projet *polistique* fort ».

⁸⁴ Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, p. 106.

particuliers dans lesquels évolue la compagnie poussent à l'adaptation. Ces éléments ont bien des conséquences sur la création. La compagnie développe une forme d'autonomie et de liberté créative, qui se manifeste dans le choix des œuvres et la manière de les aborder, et dans la construction, consciente ou inconsciente, d'une trame récurrente. L'impact de l'adaptation sur la création participe à forger une méthode dramaturgique originale, la *dramaturgie adaptative*.

CHAPITRE 2. LES OUTILS DE LA DRAMATURGIE ADAPTATIVE DANS LES SPECTACLES : VERS UNE FORME DE LIBERTÉ ARTISTIQUE

En tenant compte de moyens alloués à la création, chaque spectacle est l'occasion de réinventer la création et de faire des choix artistiques¹ différents des précédents, qui sont principalement déterminés en fonction de deux facteurs : s'il s'agit d'une œuvre écrite et composée *par/pour* la compagnie, ou bien s'il s'agit d'une œuvre *reprise par* la compagnie qui appelle une nécessaire adaptation textuelle et musicale, induite notamment par les contraintes économiques et d'espace à la Péniche Opéra. Cette réinvention des modalités de la création diversifie les approches dramaturgiques qui résultent toutefois d'un même mouvement, la nécessaire transformation des œuvres.

Les spectacles sont marqués par le croisement du théâtre et de la musique, une hybridation originelle dont émergent des spectacles très divers. La création se fonde également sur des outils spécifiques, l'adaptation et le montage, qui sont le reflet d'une volonté de rendre le spectacle lyrique accessible. Ils sont constitutifs de la *dramaturgie adaptative* et manifestent une forme de liberté dans la création et, peut-être, une « marque de fabrique » propre à la compagnie Péniche Opéra.

A. L'adaptation des matériaux pour permettre la création

Pour Muriel Plana, lorsqu'une œuvre est « projetée hors de son lieu d'existence d'origine », elle subit « des changements qui atteignent son identité, non pas totalement mais de façon partielle [...], des infléchissements de forme et/ou de contenu ». Ces

¹ Les choix artistiques sont entendus dans le sens le plus large de la notion, c'est-à-dire à la fois la dimension rédactionnelle – écriture et composition –, la dimension cinétique – le mouvement et le jeu des interprètes –, la part d'oralité – la diction des interprètes et le discours de la metteuse en scène –, et l'esthétique scénique des spectacles – propositions et dispositifs scénographiques, costumes et accessoires.

transformations ne l'empêche pas de conserver son identité propre : « l'œuvre adaptée n'est pas une autre œuvre mais la même œuvre modifiée »². Ce processus de transformation est appelé adaptation, « un travail consistant à rendre une œuvre adéquate à un espace de présentation différent de celui dans et pour lequel elle a été apparemment conçue »³. L'adaptation et ses avatars sont mis au service de la création des spectacles ; elle est l'outil principal de la *dramaturgie adaptative* à la Péniche Opéra et prend différentes formes au cœur de la création : la réorchestration, la réduction, la transposition et la réécriture. L'analyse de ces procédés permettra de comprendre, sinon de déchiffrer la démarche d'adaptation que les membres de la Péniche Opéra⁴ mettent en œuvre et qui a pour objectif d'alléger les œuvres – réduction du nombre d'instrumentistes et de chanteurs-acteurs, durée de l'œuvre, simplification du propos.

1) Retrancher pour mieux créer : la réorchestration et la réduction textuelle dans *Les Aventures du roi Pausole* et *Wozzeck*

La création à la Péniche Opéra passe par un processus de tri dans les œuvres, pour les rendre accessibles aux publics⁵ en conservant l'intelligibilité de la fable. Ce processus, induit par les contraintes économiques et d'espace, se manifeste par la réorchestration et la réduction textuelle, une forme d'adaptation qui retranche.

Le conseil artistique de la compagnie fait d'ailleurs le choix régulier de monter des versions réorchestrées, qui visent à réduire le nombre d'instrumentistes tout en conservant l'écriture vocale : en 1994, le pianiste Jean-Claude Pennetier et sa femme, France Pennetier, réorchestrent *Von Heute auf Morgen* pour douze musiciens ; en 2006, le conseil artistique se saisit du travail de réorchestration de l'œuvre de Dmitri Chostakovitch, *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*, réalisé en 1994 par Gérard McBurney ; puis, en 2013, de celui de John Réa sur *Wozzeck* d'Alban Berg en 1995. Le choix de la réorchestration pour les œuvres de répertoire montées par l'équipe

² Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 32. Pour Patrice Pavis, l'adaptation est la « transposition ou transformation d'une œuvre, d'un genre dans un autre ». Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* [1996], Paris, Éditions Armand Colin, 2012, p. 12.

⁴ Les individus en charge de l'adaptation diffèrent selon les œuvres : ils sont tantôt interprètes, tantôt membres du conseil artistique, tantôt compositeurs. C'est la raison pour laquelle nous les appelons régulièrement « membres de la Péniche Opéra » ou « membres des équipes artistiques ». La diversité des acteurs sera précisée au cours de notre développement.

⁵ Cf. Annexes – Entretiens, « Annexes », pp. 5-164.

de la compagnie apparaît nécessaire, et ce, pour deux raisons : permettre à de petites structures, comme la Péniche Opéra ou de petites maisons d'opéra, d'inscrire de grandes œuvres à leurs répertoires, et donner un sens nouveau à l'œuvre interprétée, passant de la puissance d'un orchestre symphonique, à une version plus intimiste et plus théâtrale.

Pour préciser ce processus de réorchestration, nous proposons d'aborder *Wozzeck* (1925), œuvre difficile à produire étant donné qu'elle demande une orchestration importante, de quatre-vingt à cent musiciens. Sous l'influence de Lorraine Vaillancourt⁶, le travail d'adaptation proposé par John Réa en 1995 réduit cet effectif à vingt-et-un musiciens. Son travail alterne entre la transcription, qui consiste à adapter une partition à un instrumentarium différent de l'original⁷, la réduction, qui vient alléger la partition du nombre d'instruments à vents et d'instruments à cordes – initialement, la partition originale prévoit trente instruments à vent et de cinquante à soixante instruments à cordes –, et la réorchestration, qui prend place de manière variable, en complétant l'écriture musicale par la modification du timbre des mesures ou encore en ajoutant des doublures à l'unisson pour laisser entendre les lignes mélodiques originales⁸. La réorchestration de John Réa modifie les prérogatives orchestrales du chef-d'œuvre d'Alban Berg, et Mireille Larroche s'en saisit en 2013 pour pallier les contraintes économiques et d'espace, et afin que « le théâtre puisse prendre toute sa place [...] avec un travail approfondi sur le jeu d'acteur, sur la compréhension dramaturgique [...] et sa dimension contemporaine »⁹ : l'accent est mis non plus sur la performance vocale, c'est-à-dire la puissance vocale nécessaire aux chanteurs pour

⁶ Lorraine Vaillancourt est directrice artistique, chef d'orchestre et pianiste québécoise. Membre fondateur de la société de concerts montréalaise Les Événements du Neuf et des Rencontre de musique nouvelle du Domaine Forget, elle est présidente du Conseil québécois de la musique de 1998 à 2001 et siège au Conseil des arts et des lettres du Québec jusqu'en 2006.

⁷ La transcription de John Réa opère notamment sur les musiques de chambre composées par Alban Berg. La musique de chambre se limite d'un seul à dix instrumentistes, John Réa fait le choix de réduire le nombre d'instrumentistes associés aux musiques de chambre dans *Wozzeck*.

⁸ John Réa résume son travail d'adaptation : « Finalement, la réorchestration s'apparente à l'art de la composition quand on est obligé de "mettre à nu" d'énormes agrégats qui, de par leur propre nature, dépassent l'action salutaire de la transcription, de la réduction, de l'emploi des timbres conformes et des doublures. [...] C'est plutôt une nouvelle disposition qui doit à tout prix conserver au maximum les timbres instrumentaux de Berg en même temps que les registres de la partition. Car l'action même de changer les registres aurait été certainement une trahison fâcheuse ! Après tout, nous voulons croire à une illusion sonore : comme si Berg avait fait lui-même ce "réarrangement" instrumental [...] » [John Réa, cité dans le dossier spectacle *Wozzeck*, « *Wozzeck – Janvier/Mars 2013* », Dossier 284, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 163. Cf. Annexe 1a, « Annexes », p.169].

⁹ *Ibidem*.

passer outre l'intensité musicale de l'orchestre, mais bien sur la dramaturgie et l'interprétation.

Le processus d'allègement s'opère également sur le texte des œuvres reprises par la compagnie. Le livret des *Aventures du roi Pausole*¹⁰ d'Albert Willemetz, adapté pour la Péniche Opéra par Yves Coudray, fait état d'une réduction textuelle : une version raccourcie et simplifiée, entre concentration des personnages, et, parfois, réduction du sens, fréquente suppression de l'ambiguïté, atténuation de la structure au profit du raccourci, renforcement de la lisibilité, modernisation, simplification de l'intrigue par la suppression de scènes entières, l'adaptation des *Aventures du roi Pausole* tend à la clarification de la fable¹¹. La réduction textuelle permet de ménager des espaces de création par l'ajout, ponctuel ou plus important, de répliques¹².

L'adaptation ménage des espaces de liberté dans la création, c'est ce que souligne Gérard-Denis Farcy : « plus l'adaptation retranche, plus elle libère des espaces de création »¹³. Les procédés d'appropriation et d'adaptation des œuvres vont dans le sens d'une réduction textuelle et musicale pour permettre la création et laisser une place importante à la créativité.

¹⁰ L'œuvre d'Albert Willemetz et d'Arthur Honegger, issue du roman éponyme de Pierre Louÿs : le Roi Pausole, souverain du royaume mythique de Tryphème, possède un harem de trois cent soixante-six femmes et mène une vie paisible. Sa fille Aline s'enfuit un jour avec un prince charmant, Mirabelle, une danseuse travestie. Giglio, le conseiller du roi, le pousse à partir à sa recherche. Il rencontre un royaume heureux et a-moral, plein de contradictions. Épuisé par les péripéties, Pausole rentre chez lui et abdique, mais conserve son mode de vie, appliquant un peu plus le principe du vivre et laisser vivre. Pierre Louÿs, *Les Aventures du roi Pausole* [1901], Paris, Éditions Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2008.

¹¹ Cf. Annexes 20 et 26, « Annexes », pp. 323-452, pp. 463-464. Par exemple, le discours associé initialement à la Pudeur dans le prologue est finalement attribué au personnage de Dame Perchuque, gardienne du bon fonctionnement du harem du roi Pausole, et le texte est modifié, des fragments sont ajoutés ou supprimés, des processus d'adaptation et de réécriture réutilisés dans le reste de l'œuvre. L'intrigue du marin catalan, venu demander réparation pour le viol de sa fille par un chevalier disparaît de l'adaptation. Albert Willemetz, Acte I, *Les Aventures du roi Pausole*, Paris, Éditions Francis Salabert, 1931, p. 13-15.

¹² Par exemple, dans la scène 12 du troisième acte, un homme nu faisant office de statue se voit rabrouer par le roi Pausole de la manière suivante : « Et vous, vous feriez mieux de nous aider / À pousser mon véhicule / Au lieu de nous montrer / Votre potager. Vos deux oignons et votre tubercule ». Cet ajout grivois participe à inscrire le livret dans le présent de la représentation : l'adaptation des *Aventures du roi Pausole* a pour première destination la scène. Scène 12, Acte III, *Les Aventures du roi Pausole*, livret de la Péniche Opéra. Cf. Annexe 20, « Annexes », pp. 323-452.

¹³ Gérard-Denis Farcy, « L'Adaptation dans tous ses états », *Revue poétique*, n°96, Novembre 1993, p. 388.

2) Transformer le matériau original : la transposition et la réécriture dans *Le Rouge et le noir*, *La Belle lurette*, *Ubu*, opéra et *Chantier Woyzeck*

La transposition et la réécriture sont deux procédés utilisés pour transformer l'œuvre originale, la déconstruire afin de se l'approprier et ménager une part de liberté et d'invention dans la composition musicale. Ici, nous abordons plus spécifiquement les œuvres créées par/pour la compagnie mais issues de matériaux littéraires ou théâtraux qui, au contact des dramaturges de la compagnie, vont opérer un glissement d'un art à l'autre, passant du théâtre ou de la littérature à l'art lyrique¹⁴. Ces œuvres transposées appellent un travail d'adaptation, de réécriture et, surtout, de composition.

À partir du roman *Le Rouge et le noir* (1830) de Stendhal¹⁵, le compositeur et librettiste Claude Prey ne réinvente pas l'œuvre, mais son travail d'adaptation textuelle se réalise principalement dans le passage de la forme roman à la forme livret d'opéra. Il opère une dramatisation du texte romanesque en construisant une structure cyclique débutant et se terminant avec la condamnation de Julien pour la tentative d'assassinat de Madame de Rênal. Pour clarifier le déroulé narratif, il s'attache également à une simplification du propos et des personnages du roman, qui deviennent des avatars des personnages originaux (« M. de » réunit tous les ersatz du père et ennemi du héros, « Mme de » représente à la fois Madame de Rênal et Madame de la Mole, « l'Abbé » renvoie successivement à l'Abbé Pirard, à l'Abbé Chélan, à Korasoff et à Altamira), des personnages-fonctions portés par des registres d'expression vocale qui laissent transparaître leurs personnalités¹⁶. Cette idée consiste également en des choix de composition qui transforment le roman en un archétype d'opéra romantique du XIX^e siècle : l'adaptation est nourrie de la dimension dramatique du roman et d'éléments

¹⁴ C'est le cas du roman *Le Rouge et le noir* (1830) de Stendhal, l'ensemble des pièces de théâtre mettant en scène le personnage de Père Ubu (1896-1901) d'Alfred Jarry et le roman autobiographique *La Belle lurette* (1935) d'Henri Calet.

¹⁵ Stendhal, *Le Rouge et le noir* [1830], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 1972. Le roman de Stendhal raconte le destin de Julien Sorel, personnage fier et orgueilleux, qui cherche à gravir les échelons de la société du XIX^e siècle.

¹⁶ Julien Sorel oscille notamment entre l'air pour exprimer ses sentiments et le récitatif tout au long du livret, en se calquant sur le registre des autres personnages. Cette oscillation vocale caractérise le personnage. Il trouve finalement sa voix – et sa voie – dans une provocation finale, prononcée dans le registre épique qui souligne le caractère sacrificiel du personnage. Claude Prey ajoute également un chœur uniquement masculin pour soutenir le personnage principal. *Le Rouge et le noir*, livret de Claude Prey, Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 239.

empruntés à l'opéra romantique des années 1830¹⁷. Claude Prey associe chaque lieu de l'action à un mouvement musical et sépare l'orchestre en deux groupes d'instrumentistes, l'un rouge et l'autre noir : l'orchestre symphonique, composé de vingt-six musiciens, comprend l'orchestre rouge – dix bois et cuivres, un tuba – et l'orchestre noir – dix cordes, deux claviers, deux harpes et des percussions. Claude Prey attribue aux instruments une signification toute particulière : aux bois et aux cuivres le rouge annonceur des passions de Julien ; aux cordes et aux percussions, le noir de son ambition. Dans son travail de transposition, Claude Prey simplifie le contenu fictionnel du roman pour ménager un espace de création musicale.

C'est également ce qu'il se produit lorsque Vincent Bouchot choisit de transposer le roman *La Belle lurette*¹⁸ d'Henri Calet¹⁹ en opérette, pour rompre avec la programmation de la Péniche Opéra, alors habituée à produire des œuvres de répertoire du début du siècle – *V'lan dans l'œil* (1867) d'Hervé (1998), *Ô mon bel inconnu* (1933) de Reynaldo Hahn (1995)²⁰. Dans le roman, le récit est condensé, rythmé et use d'un vocabulaire musical précis qui laisse transparaître le potentiel lyrique de l'œuvre²¹. Vincent Bouchot choisit une écriture vocale qui s'inspire des sonorités des années 1920 (numéros de chant, chansons populaires, duos d'amour, duos bouffes, chœurs patriotiques), soutenue par un effectif instrumental « du pauvre »²² (quatre instrumentistes, une guitare, un accordéon, une contrebasse et une clarinette) qui

¹⁷ Cf. Clara Roupie, « La prière d'insérer : procédés intersémiotiques dans *Le Rouge et le noir* (1899) de Claude Prey », *Voix contemporaines*, n°2, *Littérature et création artistique contemporaines : héritage(s) et nouvelles modalités de dialogue* sous la direction de Gaëtan Dupois, Hajar Khaloui, Jalad Berthelot Obali et Elena Roig Cardona, 2020 [en ligne], disponible sur : <https://voixcontemporaines.msh-lse.fr/node/139>

¹⁸ Si le titre désigne étymologiquement une allocution déformée entre belle et heurette, renvoyant à un temps passé, la lurette est un nom féminin dérivé du luron, homme joyeux et plein d'entrain qui « ne demande qu'à chanter et danser ». Charles Nodier, *Examen critique des dictionnaires de la langue française*, Paris, Éditions Delangle Frères, 1829, p. 252.

¹⁹ Henri Calet, *La Belle lurette* [1935], Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2007. L'ouvrage laisse la parole à un enfant du début du XX^e siècle qui, sous couvert d'ironie et de provocation, expose sa vie d'enfant et celles des adultes de son entourage, indifférents aux normes sociales dans un milieu populaire où la truanderie, les petits boulots, souvent malhonnêtes, sont de mise, sur fond de Première Guerre mondiale.

²⁰ Vincent Bouchot, Dossier spectacle *La Belle lurette*, « La Belle Lurette Janvier 2000 », Dossier 232, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 92.

²¹ Pour le linguiste René Corona l'incipit du roman est constitutif de toute l'œuvre ; il illustre une « note dominante, musicalement une sorte de bémol intense, de toute son œuvre ». René Corona, « Il y a Belle Lurette... Henri Calet... contre notre oubli », *Revue italienne d'études françaises*, n°6, 2016 [en ligne], consulté le 17 avril 2018, disponible sur : <http://journals.openedition.org/rief/1102>

²² Vincent Bouchot, entretien mené par Franck Mallet, « La Belle Lurette Janvier 2000 », Dossier spectacle *La Belle lurette*, « La Belle Lurette Janvier 2000 », Dossier 232, *Op. cit.*, p. 92.

renvoie aux sonorités du début du XX^e siècle²³. La transposition opère ainsi ce glissement d'un art à l'autre, du roman à l'opérette, de la Belle Époque à la nôtre, et met l'accent sur le développement d'une forme de liberté dans les choix de composition : le compositeur s'inspire du contexte historico-social de l'œuvre pour opérer sa transposition²⁴.

Il use une nouvelle fois de la transposition pour la Péniche Opéra en 2002 avec *Ubu, opéra*, une adaptation de plusieurs œuvres d'Alfred Jarry : *Ubu roi* (1896), et les palimpsestes des aventures du Père Ubu, *Ubu cocu* (1897), *Ubu enchaîné* (1899) et *Ubu sur la butte* (1901)²⁵. Le compositeur écrit à partir de ce matériau littéraire une adaptation de l'œuvre d'Alfred Jarry en opéra, cette fois-ci sur le modèle de l'opéra bouffe. La transposition passe principalement par une actualisation du propos qui se manifeste dans la composition musicale. Sachant que l'œuvre d'Alfred Jarry est un pastiche inspiré du *Macbeth* de William Shakespeare, Vincent Bouchot se sert de son pendant opératique, *Macbeth* (1847) de Verdi, pour délimiter l'action et les scènes qui rythment sa composition. L'orchestre est composé de dix instrumentistes en charge de trois instruments, une forme ancienne, une forme moderne et une forme « jouet »²⁶. Ces choix traduisent la volonté de Vincent Bouchot d'a-temporaliser la fable, de lui donner un caractère universel, en alternant instruments anciens et modernes. Aux instruments s'ajoutent des sources de bruitage musical qui parasitent l'action : des sifflets, des langues de belles mères, des radios, des harmonicas et des « machines verbales »²⁷, petits ensembles vocaux qui chantent des citations, des extraits de documents

²³ Cette formation est à rapprocher des formations utilisées par Igor Stravinsky dans ses compositions, après *Le Sacre du Printemps* (1913).

²⁴ Ces deux exemples de transposition sont, en particulier, des *transmodalisations*, c'est-à-dire que les spectacles sont issus du passage « d'un texte du mode épique (narratif) au mode "dramatique" » [Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Op. cit., p. 19] : *Le Rouge et le noir* et *La Belle lurette* passent du roman à la forme lyrique. Certains outils narratifs des œuvres originales sont conservés, notamment la figure du narrateur et des éléments transtextuels du roman, réinjectés dans les livrets de Claude Prey et de Vincent Bouchot. Ces éléments seront analysés dans la suite de notre développement. Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 2, B, 1 « La prière d'insérer, outil d'enrichissement des œuvres » ; Partie III, chapitre 3, A, 1 « Une mise en scène "qui n'aime pas le vide" ».

²⁵ Alfred Jarry, *Ubu roi* [1896], Paris, Éditions Larousse, coll. « Petits classiques », 2007 ; *Id.*, *Ubu cocu* [1897], Les Éditions de Londres [en ligne], 2011 ; *Id.*, *Ubu enchaîné* [1899], Les Éditions de Londres [en ligne], 2011 ; *Id.*, *Ubu sur la butte* [1901], Les Éditions de Londres [en ligne], 2011.

²⁶ À titre d'exemple, l'instrumentiste joue de la guitare sèche, de la guitare électrique et de l'ukulélé, du piano, de l'orgue et du piano-jouet.

²⁷ Le mot est de Vincent Bouchot. Ces « machines verbales » chantent, entre autres, l'assassinat en janvier 2001 de Laurent-Désiré Kabila, président de la République du Congo de 1997 à 2001. Le parallèle se trace entre l'assassinat du roi de Pologne par Père Ubu et celui de Laurent-Désiré Kabila, encore non élucidé.

historiques, de faits divers. Vincent Bouchot amplifie ce parasitage sonore en accompagnant les actions des interprètes par un bruitage intégré au chant²⁸, et en entremêlant les genres et les pastiches musicaux²⁹. Cet entrelacs dans l'écriture textuelle et musicale de Vincent Bouchot, couplé à une volonté assumée d'actualisation du propos, transforme l'œuvre originale : l'adaptation textuelle nécessite une part d'invention musicale importante qui donne un sens à l'œuvre³⁰.

Au-delà de la création musicale, la transposition appelle parfois également une réécriture. C'est ce qui tend à se produire pour *Chantier Woyzeck*, que nous définissons comme une réécriture à la croisée des œuvres : c'est à partir du *Woyzeck* (1837) de Georg Büchner, pièce de théâtre en fragments à l'origine de l'opéra *Wozzeck* (1925) d'Alban Berg que se fonde la création. Ni tout à fait *Woyzeck*, ni tout à fait *Wozzeck*, *Chantier Woyzeck* est un alliage qui joue sur l'écart entre réécriture et création. La fable est conservée mais la réécriture manifeste la volonté de Mireille Larroche, du dramaturge Dorian Astor et du compositeur Aurélien Dumont de construire un sens contemporain, malléable et mouvant. Dorian Astor se sert de toutes les inadéquations, hésitations, pluralités³¹ présentes dans les manuscrits originaux pour proposer une « rétroversion »³², synthèse des quatre manuscrits de Büchner : il conserve l'aspect original de la pièce, son manque d'organicité dramatique et narrative, sociale et psychologique pour créer un état de flottement des identités et des personnages, dans un jeu de relais permanent entre les protagonistes, un passage incessant de la voix et un partage des répliques, comme si chacun ne pouvait assumer la responsabilité de prendre

²⁸ Par exemple, les démarches ou entrechoquements des armures des soldats sont chantées, les régiments des gardes à cheval chantent « Chlomp, chlomp, chlomp » [Scène 1, Acte II, *Ubu, opéra*, livret de Vincent Bouchot, « Ubu Mai 2002 », Dossier 242, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 105], et la « *Chanson des Polonais* » est rythmée par les « Glouglou » des soldats qui s'abreuvent [« *La Chanson des Polonais* », scène 2, Acte II, *Ubu, opéra*, livret de Vincent Bouchot, *Ibid.*].

²⁹ À partir de chansons françaises de la Renaissance, de chansons à boire, de mélodies françaises et de chants grégoriens, Vincent Bouchot compose des marches, des fanfares et des danses.

³⁰ Cette démarche souligne la volonté de composer un pastiche pastiché, en amplifiant la dimension parodique de l'œuvre originale.

³¹ Dans la pièce morcelée originale, au fil des manuscrits, *Woyzeck* se transforme de schizophrène en paranoïaque, son délire originellement mental devient obsession politique et morale, Marie acquiert peu à peu la conscience de sa liberté et sa grandeur tragique, et le Docteur et le Capitaine deviennent peu à peu des ersatz des grandes machines totalitaires. Les manuscrits de Georg Büchner font également état d'une indécision des noms et des personnages : cette indécision crée un climat de tension nourri par tous les personnages tout au long de l'œuvre qui trouve son paroxysme dans le meurtre de Marie. Cf. *Supra*. Partie III, chapitre 1, B, 2 « Des personnages en crise ».

³² Dorian Astor, « L'Île des Fous – Folie et Musique – 2014 », Dossier 286, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 166.

la parole³³. Dorian Astor joue également sur la déstabilisation et l'indétermination des personnages pour créer un effet d'inadéquation, d'instabilité, de malaise de l'individu dans la masse et de la masse dans la société :

Chaque forme tente de dessiner ses contours et de l'agencer avec celui des autres, d'architecturer son territoire spatial et sonore et de l'articuler avec celui des autres. Mais en retour, chaque forme pourra être menacée d'être isolée, ou d'être à nouveau submergée, de retourner au chaos, c'est-à-dire au matériau sonore qui en est le plan d'immanence.³⁴

La composition proposée par Aurélien Dumont³⁵ répond à cette écriture hétérogène, proche de l'hétérogénéité du texte original : fragmentée et ponctuée de sonorités inattendues et complexes, parfois violentes, brutes, la musique mélange des fragments d'objets musicaux « hybrides »³⁶, c'est-à-dire des objets musicaux conçus avec des éléments hétérogènes³⁷ en associant des instruments électriques avec des sources acoustiques³⁸. La musique résulte d'une réflexion sur l'hétérogénéité des matériaux et sur les possibles liens qui existent entre eux au sein de rapports contradictoires : musique actuelle/musique savante, instruments amplifiés/instruments acoustiques, écriture solistique/écriture pour masses, voix d'adolescents/voix lyriques, etc. Le but étant de désobjectiver les personnages et de les faire entrer dans un rapport collectif/personnel singulier. La réécriture de *Chantier Woyzeck* se détache de l'œuvre de Georg Büchner et de celle d'Alban Berg, pour devenir un matériau textuel et musical inédit. Cette déconstruction est en lien avec la perspective contemporaine de Mireille Larroche : redécouvrir les œuvres de répertoire en leur injectant une dynamique contemporaine.

³³ À titre d'exemple, dans la première scène de *Chantier Woyzeck*, la parole est sans cesse redistribuée entre les différents personnages et seuls Marie et le Bonimenteur ont le droit à des répliques individuelles ; les personnages se trouvent happés par le groupe. Cf. Scène 1, *Chantier Woyzeck*, livret de Dorian Astor, « L'Île des fous – Folie et Musique – 2014 », Dossier 286, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 166.

³⁴ Dorian Astor, « Quand le monde se défait comme une toile d'araignée... », Dossier spectacle *Chantier Woyzeck*, [février 2014], « L'Île des fous – Folie et Musique – 2014 », Dossier 286, *Ibidem*.

³⁵ Aurélien Dumont compose, pour *Chantier Woyzeck*, un opéra pour douze instruments, dix solistes et quatre voix d'adolescents.

³⁶ Aurélien Dumont, rencontre organisée au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris dans le cadre de l'Atelier contemporain de Suzanne Giraud, 19 mars 2018.

³⁷ Il s'agit, par exemple, d'un violoniste qui joue et poursuit vocalement le prolongement du son produit par son instrument.

³⁸ Aurélien Dumont associe un clavier, une guitare électrique et une basse aux instruments à cordes, aux bois, et aux cuivres.

À travers l'adaptation d'œuvres littéraires et théâtrales, les membres de la Péniche Opéra se les approprient, se détachent de leurs modèles originaux pour en créer de nouvelles versions³⁹. La spécificité de la compagnie réside finalement dans le croisement entre le théâtre et la musique : les spectacles sont le résultat d'un travail sur le fond de l'œuvre originale et surtout sur la forme et l'écriture musicale. La transformation des œuvres permet une grande liberté dans la création musicale, ce qui est encouragé par la volonté de Mireille Larroche de favoriser la création lyrique contemporaine.

3) Traduire les œuvres : le cas de *Von Heute auf Morgen*

La réappropriation des œuvres à la Péniche Opéra passe également par la reprise d'œuvres lyriques, qu'il s'agit parfois de traduire en français. C'est le cas de *Von Heute auf Morgen* dont Mireille Larroche conserve la partition originale, mais choisit d'alterner entre la version originale en allemand de Gertrud Schoenberg⁴⁰, et une version inédite, traduite en français pour la compagnie. Cela pose la question de la légitimité et de la nécessité de traduire une œuvre originale : nous décelons ici la volonté de rendre l'œuvre de Schoenberg accessible aux publics en s'appropriant le matériau textuel original et en proposant une version française inédite.

Toutefois, toute traduction, si exacte qu'elle se veuille, ne peut manquer d'être une interprétation⁴¹ ; elle est d'ailleurs plus hasardeuse que l'interprétation musicale qui ne voit pas changer les propriétés des sons comme la traduction celles des mots. La première traduction proposée par Doris Reinhardt, retrouvée dans les archives de la Péniche Opéra⁴², est une version très littérale du livret original ; elle fait usage d'un vocabulaire familier, parfois au détriment du sens⁴³. La traductrice s'attache

³⁹ Cf. *Supra*. Partie III, chapitre 1, B « Représenter un monde en crise : la construction d'un modèle de spectacle ? ».

⁴⁰ Cette œuvre est signée Max Blonda, pseudonyme utilisé par la femme du compositeur Arnold Schoenberg, Gertrud Schoenberg. Cf. Gertrud Schoenberg dit Max Blonda, *Von Heute auf Morgen* [1929], édition bilingue, traduction de Jacqueline Duc, 2014 [en ligne], consulté le 15 mai 2018, disponible sur : <http://www.odt-opera.com/joomfinal/index.php/les-livrets/download/141-schoenberg/1011-von-heute-auf-morgen>

⁴¹ Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, Paris, Éditions Vrin, 2019.

⁴² Cf. Annexe 16, « Annexes », pp. 288-303.

⁴³ Par exemple, Doris Reinhardt traduit de la manière suivante : « **La femme** : Nous sommes peut-être défraîchis, et eux encore brillants de couleur comme des figures de théâtre, mais il y a une différence. Leur pièce, c'est la mode qui la produit, mais la nôtre... je peux le dire maintenant qu'ils sont sortis, c'est

principalement à donner le sens général de l'œuvre, à destination d'un lecteur non germaniste⁴⁴. Cette traduction est un premier pas vers l'adaptation : c'est à partir de cette version que France et Jean-Claude Penner s'attachent à ré-adapter une nouvelle fois le texte pour correspondre au temps et au rythme de l'œuvre originale, et à réorchestrer la partie musicale, en prenant en considération la future interprétation vocale des chanteurs-acteurs. Le livret est profondément transformé dans le processus⁴⁵. C'est finalement la confrontation avec la musique qui donne sa forme finale au livret. Les différentes versions du texte sont des palimpsestes, elles s'accumulent et se complètent : le travail de traduction de Doris Reinhardt et l'adaptation textuelle et musicale de France et Jean-Claude Penner pour la Péniche Opéra s'inscrivent dans la création du spectacle ; ils œuvrent à penser la scène.

Dans ce cas précis, c'est dans la traduction du livret que s'épanouit la liberté que s'octroient les artistes de la Péniche Opéra dans la création. Plus largement, la volonté de Mireille Larroche d'alterner entre version française et version allemande, version traduite puis adaptée et version originale, trouve sa source dans le désir de remonter aux origines de l'œuvre d'Arnold Schoenberg et, dans le même temps, d'en proposer une version inédite⁴⁶. Cet aller-retour entre œuvre originale et œuvre adaptée pour la compagnie se retrouve dans tous les spectacles étudiés⁴⁷.

Se dessine alors un élément fondamental de la *dramaturgie adaptative* : la volonté de rendre lisibles et accessibles les œuvres en les adaptant et en se les appropriant. Les spectacles sont principalement le résultat d'une *adaptation-dramatisation « classique »*

l'amour. **L'homme** : Et vraiment, je ne les trouve pas tant que ça modernes. **La femme** : Ça peut changer d'aujourd'hui à demain. » [*Ibidem*].

⁴⁴ La traduction en français remanie nécessairement la langue allemande : il s'agit de passer d'une langue barytonique et accentuée sur la première syllabe, à une langue atone, oxytonique où l'accent est mis sur la dernière syllabe. La traduction se focalise non plus sur la forme, mais sur le sens du propos.

⁴⁵ En comparant les deux versions, la première traduction de Doris Reinhardt et l'adaptation du couple Penner, tout se joue dans la distinction entre traduction littérale et adaptation pour la scène : la première met en avant le sens du propos dans des formulations parfois grammaticalement incorrectes, la seconde donne une lisibilité, une fluidité au propos, et prend en considération l'interprétation des chanteurs-acteurs de la Péniche Opéra. Cf. Annexes 16 et 17, « Annexes », pp. 288-320.

⁴⁶ Dans la note d'intention, l'alternance français-allemand s'explique : « Nous jouerons en français car il n'y a de bonne scène de ménage que dans sa langue maternelle, et en allemand [sic] pour faire preuve de modernité jusqu'au bout ! ». « Von Heute – 1994 », Dossier 404, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 253.

⁴⁷ Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 2, C, 2 « Hybridité esthétique : la tension perpétuelle entre reconstitution et actualisation ».

selon la classification de Muriel Plana⁴⁸, c'est-à-dire un processus d'allègement de l'œuvre originale pour mettre en valeur l'action (*Le Rouge et le noir*, *La Belle lurette*, *Ubu*, *opéra*, *Les Aventures du roi Pausole* et *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*), et d'une *adaptation-dramatisation-transposition*⁴⁹, une adaptation plus créative et plus libre, qui se traduit par la dramatisation de l'œuvre en modifiant « un élément essentiel de l'œuvre »⁵⁰ (époque, lieu, personnage principal), quitte à risquer la trahison de l'œuvre originale (*Wozzeck*, *Chantier Woyzeck*). Cette classification de Muriel Plana se limite à la transposition d'un genre à l'autre – du roman au théâtre, du théâtre au cinéma, du roman au cinéma –, nous ajoutons à ces processus d'adaptation une dimension supplémentaire, la musique qui prend une part importante dans l'adaptation.

Cette approche des œuvres résume le travail des membres de la Péniche Opéra – dramaturges, compositeurs, interprètes, metteure en scène – au contact des matériaux textuels et musicaux : la réorchestration, la réduction, la transposition, la réécriture et la traduction sont autant de procédés adaptatifs qui se focalisent sur l'ablation textuelle et musicale pour mettre en avant la fable, assimiler les œuvres, se les approprier et ménager des espaces de création. Cette assimilation/appropriation est le gage d'une pratique originale propre à la Péniche Opéra : l'adaptation devient un outil au service de la création artistique.

B. La pratique du montage : des approches expérimentales et fragmentaires

Conjointement au travail de réappropriation musicale et textuelle, l'expression de la liberté créatrice de la compagnie passe par une recherche constante dans et autour des œuvres : elle s'exprime notamment dans la pratique du montage qui prend deux formes distinctes. La première est un procédé d'ajout de matériaux textuels et musicaux,

⁴⁸ Appelé *adaptation-dramatisation* « classique » ou « adaptation traditionnelle » par Muriel Plana, ce processus d'allègement n'agit pas sur la trame narrative mais met en valeur l'action et l'expression des acteurs, souvent par la simplification de l'œuvre. Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 33-34.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

nommé par Mireille Larroche la *prière d'insérer*⁵¹, à l'occasion de la création du spectacle *Le Rouge et le noir*, qui nourrit les œuvres : l'adaptation des matériaux entraîne une forme d'appauvrissement des œuvres, mais ménage toutefois des espaces de liberté dans la création pour les compositeurs et les librettistes qui enrichissent les œuvres originales d'ajouts ponctuels ou plus importants d'œuvres extérieures. La seconde résulte en un procédé d'assemblage d'œuvres éparses, que nous définissons comme la capacité à assembler des œuvres en les « collant » les unes aux autres, et qui constitue le fondement même du processus créatif. Ces deux procédés traduisent une approche expérimentale des œuvres.

1) La prière d'insérer, outil d'enrichissement des œuvres

Les spectacles de la Péniche Opéra sont nourris par des œuvres extérieures. Ce principe de citation, d'allusion et d'ajouts de matériaux textuels et musicaux différents, est appelé la *prière d'insérer*. Nous faisons nôtre cette expression pour analyser ce processus d'ajout qui s'illustre comme une pratique spécifique de la compagnie, et traduit un manque à combler textuellement et/ou musicalement.

Nous nous appuyons sur la thèse développée par Gérard Genette dans *Palimpsestes, la littérature au second degré* autour de la notion de « transtextualité, ou transcendance textuelle du texte », qu'il définit comme « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁵² pour analyser l'entremêlement des références textuelles et musicales dans les spectacles. Il développe cinq types de relations transtextuelles⁵³, parmi lesquelles nous retenons plus particulièrement les notions d'intertextualité⁵⁴, de

⁵¹ Mireille Larroche, Dossier spectacle *Le Rouge et le noir*, « Hommage Génie de la Bastille – 1989 », Dossier 386, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 230. Nous mettons de côté la définition classique de l'expression, c'est-à-dire d'appendice éditorial à l'attention du lectorat, pour nous concentrer sur l'acception de Mireille Larroche, qui passe de *le* à *la* prière d'insérer et désigne les ajouts textuels et musicaux au sein des œuvres.

⁵² Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions Le Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 7.

⁵³ La transtextualité regroupe cinq formes de relations selon Gérard Genette : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. *Ibid.*, pp. 8-16.

⁵⁴ L'intertextualité est la relation transtextuelle la plus rencontrée au contact des spectacles de la compagnie. Empruntée Julia Kristeva, cette notion est une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, [...] par la présence effective d'un texte dans un autre. [...] c'est la pratique de la *citation* [...], celle du *plagiat* [...], celle de l'*allusion* ». *Ibid.*, p. 8. Cf. Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Éditions Le Seuil, 1969.

paratextualité⁵⁵ et d'hypertextualité⁵⁶, mises en application dans le travail d'écriture des livrets et de composition des partitions. Nous choisissons toutefois de distinguer les ajouts textuels des ajouts musicaux en évoquant la notion d'*intermusicalité*⁵⁷ qui reprend les fondamentaux de la théorie transtextuelle genettienne pour une application spécifique au matériau musical.

À partir de ces éléments, nous démontrons que les spectacles de la Péniche Opéra sont le résultat de croisements transtextuels et intermusicaux, constitutifs d'une marque de fabrique de la compagnie, et, plus largement, d'une forme de liberté dans la création.

a) La transtextualité

Les ajouts transtextuels présents dans les spectacles de la Péniche Opéra prennent forme de différentes manières en fonction du matériau originel.

Le processus d'adaptation de Claude Prey pour le roman *Le Rouge et le noir* est un premier exemple significatif de transtextualité : le compositeur simplifie l'œuvre de Stendhal⁵⁸ et nourrit son adaptation en exploitant la paratextualité du roman, notamment les citations qui introduisent les chapitres du roman⁵⁹. La première scène du second acte

⁵⁵ La paratextualité est « la relation [...] que le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* ». *Ibid.*, p. 10.

⁵⁶ L'hypertextualité regroupe « toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Un texte est nécessairement dans une relation d'hypertextualité à partir du moment où le texte A subit une *transformation* pour apparaître dans le texte B, qu'elle soit « simple et directe » ou issue d'un processus d'imitation plus complexe qui nécessite l'acquisition d'une « maîtrise au moins partielle » du texte imité. *Ibid.*, p. 13-15.

⁵⁷ Nous nous appuyons sur la notion d'*intermusicalité* [Cf. Céline Cecchetto, « Médiévalismes d'une sémiose : le Moyen Âge en chanson », *Itinéraires*, 2010, pp. 177-188 ; Margarita Celma-Tafalla, « Intermusicalité », *Sens public*, 2007 [en ligne], disponible sur : <http://sens-public.org/articles/377/>], plutôt que « transmusalité », qui fait référence à une pratique précise : des interprètes choisissent de se spécialiser dans la pratique d'une musique issue d'une culture autre que leur culture natale. Cf. Bruno Deschênes, « Le Musicien transmusal », Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « PUM », 2011, pp. 385-398.

⁵⁸ Cf. *Supra*. Partie III, chapitre 2, A, 2 « Transformer le matériau original : la transposition et la réécriture dans *Le Rouge et le noir*, *La Belle lurette*, *Ubu*, *opéra* et *Chantier Woyzeck* ».

⁵⁹ À titre d'exemple, Claude Prey se sert d'un extrait de la scène 3 du premier acte de la pièce de théâtre *Les Deux gentilshommes de Vérone* de William Shakespeare, dans la deuxième scène du premier acte. Cette citation est d'ailleurs incorrectement associée dans le livret à une citation du *Don Juan* (1824) de Lord Byron, mais elle fait directement référence à la citation précédant le chapitre XVII du premier livre du *Rouge et le noir* [Stendhal, chapitre XVII, livre premier, *Le Rouge et le noir*, *Op. cit.*, p. 104]. Livret du *Rouge et le noir*, Claude Prey, « Le Rouge et le Noir – 1991 », Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *Op. cit.*, p. 239.

de l'opéra est particulièrement représentative de ce travail de couture entre le roman et son paratexte :

M. de : [...] Mon cher Sorel, quelle idée amusante / m'apportez-vous ?

Julien : « La parole a été donnée à l'homme / pour cacher sa pensée ». Révérend Père Malagrida.

M. de : Quelle idée, amusante ou non, m'apportez-vous, / monsieur l'homme profond ?

Julien : « Malheur à qui invente en parlant ». Faublas.

M. de : Amusante, oui ! Il faut s'amuser, / Sorel, il n'y a que cela de réel dans la vie.

Julien : « Mon Dieu, donnez-moi la médiocrité ». Mirabeau.

M. de : Rivarol me disait, pendant l'émigration... / Ah Rivarol ! Ses anecdotes... ! / Excusez-moi, mon cher, ma goutte...

Julien : « J'eus de l'avancement : mon maître avait la goutte. » Bertolletti.⁶⁰

Dans cette scène, Julien répond uniquement par le biais de citations⁶¹. Celles-ci ne sont pas systématiquement réutilisées dans l'adaptation et sont donc choisies par le compositeur pour nourrir son travail d'écriture.

En dehors des citations paratextuelles, Claude Prey pratique l'intertextualité dans le livret : il se saisit des différents extraits du premier chant de *Don Juan* de Lord Byron⁶² issu de l'œuvre de Stendhal⁶³ pour les intégrer dans le livret et les associer au caractère contemplatif du personnage de Madame de Rênal ; il ne se limite pas à la réutilisation de la citation, il se sert du paratexte de l'œuvre originale comme une porte d'entrée vers l'œuvre de Byron ; le paratexte devient ainsi prétexte à la citation.

Claude Prey se sert enfin d'autres éléments intertextuels pour nourrir son adaptation : entre autres, *Le Mémorial de Sainte-Hélène* d'Emmanuel de Las Cases, des extraits de *La Gazette des Tribunaux* autour des affaires Berthet et Lafargue qui ont inspiré à

⁶⁰ Scène 1, Acte II, *Le Rouge et le noir*, livret de Claude Prey, « Le Rouge et le Noir – 1991 », Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 239.

⁶¹ « La parole a été donnée à l'homme pour cacher sa pensée » du Révérend Père Malagrida [Révérend Père Malagrida, cité dans Stendhal, chapitre XXII, livre premier, *Le Rouge et le noir*, *Op. cit.*, p. 144] ; « Malheur à qui invente en parlant » de Faublas [Faublas, cité dans Stendhal, chapitre V, livre second, *Ibidem.*, p. 267] ; « Mon Dieu, donnez-moi la médiocrité » de Mirabeau [Honoré-Gabriel Riqueti de Mirabeau, cité dans Stendhal, chapitre XXXV, livre second, *Ibidem.*, p. 440] ; « J'eus de l'avancement : mon maître avait la goutte » de Bertolletti [Bertolletti, cité dans Stendhal, chapitre VII, livre second, *Ibidem.*, p. 276].

⁶² Le livret présente plusieurs extraits du premier chant de l'œuvre de Lord Byron – strophes 71, 73, 74, 87, 90, 114 et 170. Lord Byron, *Don Juan* [1824], premier chant, cité en langue originale dans la scène 2 du premier acte, *Le Rouge et le noir*, livret de Claude Prey, « Le Rouge et le Noir – 1991 », Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 239.

⁶³ Ces extraits font directement référence au paratexte et renvoient respectivement aux débuts du chapitre X, chapitre VIII, chapitre XI et chapitre XVI du premier livre de Stendhal. Stendhal, *Le Rouge et le noir*, *Op. cit.*, p. 74 ; p. 58 ; p. 77 ; p. 99.

Stendhal l'écriture du roman, les *Mémoires* de Besenval, ou encore des citations latines, dont les occurrences sont très nombreuses⁶⁴. Ce matériau intertextuel caractérise les aspirations et les pensées des personnages⁶⁵ et nourrit le travail d'adaptation du roman : le réalisme est mis à mal dans l'écriture de Claude Prey, en dressant un cadre onirique dans lequel les personnages ne s'expriment réellement que par des citations. Ce procédé crée un effet de distanciation pour le spectateur, semblable à la vision omnisciente du lecteur dans l'œuvre de Stendhal.

Dans *Le Jardin des délices* (1999), le livret de Philippe Beaussant illustre également une écriture qui renvoie à un ensemble de références culturelles communes à la culture occidentale : Edmond Rostand⁶⁶, Joachim Du Bellay⁶⁷, les personnages de la *commedia dell'arte*⁶⁸, l'œuvre de Baldassare Castiglione⁶⁹ ou encore la *Carte de Tendre*, attribuée à Mademoiselle de Scudéry dans *Clélie, histoire romaine*⁷⁰. Philippe Beaussant réécrit la description de Mademoiselle de Scudéry⁷¹ pour, d'une part, servir la fiction en illustrant l'évolution de la relation entre les personnages bourgeois occidentaux et les silhouettes asiatiques apparues soudainement, et d'autre part, tracer un parallèle entre les références orientales et occidentales. Les différentes citations dans le spectacle ne sont finalement pas utiles au déroulement de l'action, toutefois elles caractérisent les personnages : par exemple, l'utilisation des personnages de la *commedia dell'arte*

⁶⁴ Cf. Annexe 28, « Annexes », pp. 467-470.

⁶⁵ Claude Prey se sert de plusieurs œuvres et matériaux textuels extérieurs au roman original pour caractériser les personnages : La Bible et *Les Mémoires de Sainte-Hélène* pour Julien Sorel, Horace pour M. de Rênal et *Don Juan* pour Madame de Rênal.

⁶⁶ Dès la scène d'ouverture, le personnage de Marie fait référence au *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : « Saisissez cette épée / Que je vous ai lancée, / Ne soyez point farouche / À la fin de l'envoi je touche. / [...] ne dirait-on / pas que j'ai suivi les leçons de M. de Bergerac ? ». Ouverture, *Le Jardin des délices*, livret de Philippe Beaussant, « L'Homme qui... Le Jardin (suite) », Dossier 423, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 276].

⁶⁷ Dans la première scène, le second de Maître Gillet, Hector, cite le premier vers du sonnet XXXI du recueil *Les Regrets* de Joachim Du Bellay, pour évoquer le plaisir qu'a son maître à rentrer d'un long voyage : « Heureux qui comme Ulysse... ». Joachim Du Bellay, *Les Antiquités de Rome – Les Regrets*, « Les Regrets », 31^e sonnet, vers 1, Paris, Éditions GF Flammarion, 1994, p. 75, cité dans la scène 1 du *Jardin des délices*, livret de Philippe Beaussant, *Ibid.*, p. 276.

⁶⁸ Le jeune Tonio, serviteur de Maître Guillet est présenté ainsi : « voici Tonio qui nous vient d'Italie comme Arlequin, qui a la souplesse de Scaramouche et la vivacité de Trivelin ». Scène 9, *Le Jardin des délices, Ibidem*.

⁶⁹ En particulier les « préceptes de Balthazar Catiglione [sic] » qui fait référence au *Libro del corteggiano* (1528). Baldassare Castiglione, *Le Livre du courtisan* [1528], Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1987, cité dans la scène 1, *Le Jardin des délices, Ibidem*.

⁷⁰ Mademoiselle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine* [1661], partie I, livre I, Éditions Classiques Garnier [e-book], pp. 218-230, cité dans la scène 13, *Le Jardin des délices, Ibidem*.

⁷¹ Cette description de la *Carte de Tendre* reprend l'essentiel de la description qu'en fait Mademoiselle de Scudéry et incarne la relation transtextuelle d'hypertextualité telle qu'elle est définie par Gérard Genette. Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré, Op. cit.*, pp. 12-16.

permet de décrire Tonio – rusé comme Arlequin, agile comme Scaramouche, ou plutôt son avatar Pasquariello, spirituel comme Trivelin – comme un valet de comédie. Au-delà, elles construisent un cadre culturel européenocentré dont le spectateur connaît les codes et les références. Ce cadre connu est ensuite confronté à une culture orientale méconnue : la rencontre avec des danseuses chinoises et le développement de la légende asiatique de la Tisserande et du Bouvier⁷² tout au long du livret, viennent se superposer aux références culturelles occidentales. Dans *Le Jardin des délices*, les relations transtextuelles ne sont pas gratuites, elles servent un propos plus large.

Ce type de relations transtextuelles se retrouve dans *Chantier Woyzeck* : outre la dimension hypertextuelle sous-entendue par la réécriture de l'œuvre à partir du matériau original⁷³, une relation particulière se crée autour d'un poème, issu des originaux de Georg Büchner :

Es war einmal ein arm Kind und hat kein Vater und keine Mutter, war alles tot, und war niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es is hingangen und hat gesucht Tag und Nacht. Und weil auf der Erde niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an. Und wie es endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz. Und da is es zur Sonn gängen, und wie es zur Sonn kam, war's ein verwelkt Sonneblum. Und wie's zu den Sternen kam, waren's kleine goldne Mücken, die waren angesteckt, wie der Neuntöter sie auf die Schlehen steckt. Und wie's wieder auf die Erde wollt, war die Erde ein umgestürzter Hafen. Und es war ganz allein. Und da hat sich's hingesetzt und geweint, und da sitzt es noch und is ganz allein.⁷⁴

À la frontière entre relation intertextuelle et hypertextuelle, le poème est réécrit à trois reprises dans le livret⁷⁵. La première version est une chanson réaliste chantée par Woyzeck et Andrès pour illustrer leur quotidien⁷⁶ : la contraction des mots et l'usage d'un vocabulaire familier mettent en lumière l'inscription dans la contemporanéité du matériau hypertextuel. La deuxième version du poème se manifeste sous la forme d'un

⁷² Scènes 1-17, *Le Jardin des délices*, *Ibidem*. La légende de la Tisserande et du Bouvier, une des principales légendes du folklore chinois, raconte le temps où les étoiles parlaient, un puissant seigneur gouvernait le ciel. Il avait une fille que l'on appelait la Tisserande car elle tissait la voûte céleste et habitait à l'Orient de la Voie Lactée. Elle était amoureuse du Bouvier, qui demeurait à l'Occident. Le seigneur accepta les noces, mais l'amour de la Tisserande et du Bouvier était tel que la Tisserande délaissa son ouvrage. Le seigneur exila les deux amoureux d'un bout à l'autre de la Voie Lactée, ne leur permettant de se retrouver que le 7^{ème} jour du 7^{ème} mois.

⁷³ Cf. *Supra*. Partie III, chapitre 2, A, 1, b « Transformer le matériau original : la transposition et la réécriture dans *Le Rouge et le noir*, *La Belle lurette*, *Ubu*, *opéra* et *Chantier Woyzeck* ».

⁷⁴ Scène 19, *Woyzeck*, Georg Büchner, édition bilingue, traduction de Patrice Pavis, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2011, p. 140-141.

⁷⁵ Cf. Annexe 29, « Annexes », p. 471.

⁷⁶ Scène 5, *Chantier Woyzeck*, livret de Dorian Astor, « L'Île des fous – Folie et Musique – 2014 », Dossier 286, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 166.

conte pour enfants, chanté par un trio lyrique de femmes⁷⁷. Enfin, la troisième version est une chanson de rock en anglais, écrite par Chantal Santon et Charlie Jeffery pour le spectacle, qu'interprète Woyzeck après avoir tué Marie⁷⁸. Dans cette triple réappropriation du matériau textuel, le sens du poème est conservé, mais son traitement formel et stylistique diffère à chaque nouvelle occurrence, ce qui induit une interprétation dramatique différente : il devient tour à tour comptine, conte et plainte.

Selon Philippe Sollers dans son article « Écriture et révolution »⁷⁹, « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur »⁸⁰. Cette hypothèse, empruntée à Mikhaïl Bakhtine⁸¹, déconstruit la vision d'un texte figé et érigé *ex nihilo*. C'est ce qui est en jeu dans les spectacles de la Péniche Opéra : chaque livret devient la somme d'une multitude de références à d'autres œuvres, entremêlées les unes aux autres⁸².

b) L'intermusicalité

L'intermusicalité, entendue au sens de citation musicale, n'est pas propre aux compositeurs de la Péniche Opéra. Toutefois, sa récurrence dans les créations et, de manière plus appuyée, dans les œuvres de répertoire reprises par la compagnie, pousse à l'analyse. La théorie de Gérard Genette s'applique, cette fois, à la composition musicale.

Déjà, dans *Les Aventures du roi Pausole* d'Albert Willemetz et Arthur Honegger, il existe une version parodiée du poème *Der König in Thule* (1782)⁸³ de Johann Wolfgang

⁷⁷ Scène 11, *Chantier Woyzeck*, *Ibidem*.

⁷⁸ Scène 13, *Chantier Woyzeck*, *Ibidem*.

⁷⁹ Philippe Sollers, « Écriture et révolution », *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, pp. 72-79 ; réédition coll. « Points ».

⁸⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁸¹ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* [1963], traduction d'Isabelle Kolitcheff, édition présentée par Julia Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

⁸² La représentation donne une dimension supplémentaire à la thèse défendue par Gérard Genette : la transtextualité participe non seulement à l'écriture des spectacles, mais inspire, parfois, la représentation : au cours d'une représentation des *Aventures du roi Pausole*, la vache présente sur le plateau au cours de l'acte II dans la métairie se transforme successivement en Shetland et en zèbre : ce changement est le résultat d'un choix technique au départ, qui n'est pas si anecdotique qu'il y paraît de prime abord : le zèbre est un membre fidèle de la compagnie du roi Pausole dans l'œuvre originale de Pierre Louÿs (il apparaît à onze reprises dans le roman). Cf. Annexe 24, « Annexes », p. 458.

⁸³ Le poème de Johann Wolfgang von Goethe est publié pour la première fois en 1782 ; il sera utilisé dans son *Faust*, première partie [1808], « *Straße* ».

von Goethe ou plutôt de la traduction proposée par Gérard de Nerval en 1855⁸⁴ dans le livret d'Albert Willemetz⁸⁵, et des citations sonores aux grands compositeurs, notamment dans « *l'Air de Diane* »⁸⁶ qui laisse entendre des sonorités proches des œuvres schoenbergiennes du début du siècle. C'est le cas également dans *Von Heute auf Morgen* d'Arnold Schoenberg⁸⁷ : les citations vocales et musicales sont nombreuses, de la convocation de la figure du *Heldentenor*⁸⁸ aux répétitions insistantes⁸⁹ de la Femme qui rappellent la *Salomé* (1905) de Richard Strauss, ou encore une citation à peine déguisée de « *L'Air du catalogue* »⁹⁰ du *Don Giovanni* (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart. Enfin, dans *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* (1958) de Dmitri Chostakovitch, le compositeur pratique l'autocitation en ajoutant un extrait de sa « *Valse n°2* » pour rythmer la danse de Sacha et Masha au début de l'œuvre⁹¹. Ces citations musicales relèvent du clin d'œil aux spectateurs expérimentés.

La citation musicale est également pratiquée par les compositeurs contemporains de la Péniche Opéra, sous la forme de simples allusions sonores ou de pastiches assumés. Dans *Le Rouge et le noir*, Claude Prey reprend un extrait de dialogue amoureux entre

⁸⁴ Cf. Gérard de Nerval, *La Bohème galante* [1855], Paris, Éditions Michel Lévy, 1866, p. 57-58.

⁸⁵ Dans le livret d'Albert Willemetz, le récit apparaît sous une forme parodiée appelée la « *Légende du roi de Thulé* » : « Descendant du Roi de Thulé / Mon père avait gardé, fidèle, / Une coupe en or ciselé / Regardez, la voilà, c'est elle ! / Comme on s'en sert souvent, elle est très bosselée ! / Nul trésor n'avait tant de charme ! / Il l'adorait, et chaque fois, / Qu'il y buvait, même une larme / Le peuple criait : "le Roi boit !" / Or, un jour que le Roi mon père / L'avait trop vidée, il advint / Qu'il tomba dans une rivière / Ce qui mit de l'eau dans son vin / Et cependant, sur le rivage, / Comme il le faisait chaque fois / Sans songer à son sauvetage / Le peuple criait : "le Roi boit !" / Hélas, vous devinez le reste / Il but tellement qu'il enfla / Il enfla tant, je l'atteste / Qu'une heure après, il en creva ! [...] Et voilà, comme il s'en alla / Du vin d'ici dans l'au-delà ! ». « *La Légende du roi de Thulé* », scène 3, Acte II, *Les Aventures du roi Pausole*, livret d'Albert Willemetz, *Op. cit.*, p. 26.

⁸⁶ « *L'Air de Diane* », scène 15, Acte II, *Les Aventures du roi Pausole*, livret d'Albert Willemetz et partition d'Arthur Honegger, « Pausole janvier 2004 », Dossier 252, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *Op. cit.*, p. 119.

⁸⁷ Cf. Alain Poirier, « Arnold Schoenberg : *Von heute auf morgen* », Laurent Feneyrou (dir.), *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Éditions Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 291-304.

⁸⁸ Le terme *Heldentenor* désigne les chanteurs spécialisés par leurs capacités vocales, dans les rôles les plus exigeants du répertoire opératique et, notamment, les rôles wagnériens. Dans *Von Heute auf Morgen*, la figure du *Heldentenor* est convoquée de manière parodique, et renvoie au personnage de Siegfried dans *Le Crépuscule des dieux* (1876) de Richard Wagner.

⁸⁹ La Femme répète : « je vais danser », « danse avec moi », « je chanterai donc moi-même ». Cf. Gertrud Schoenberg dit Max Blonda, *Von Heute auf Morgen*, *Op. cit.*

⁹⁰ « *L'Air du catalogue* », scène 2, Acte I, *Don Giovanni* [1787], livret de Lorenzo Da Ponte et partition de Wolfgang Amadeus Mozart, traduction de Michel Roubinet [en ligne], consulté le 16 mai 2018, disponible sur : http://www.murashev.com/opera/Don_Giovanni_libretto_Italian_French

⁹¹ Scène 3, Acte I, *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*, partition du spectacle, « Tcherio – Mars 2006 », Dossier 263, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *Op. cit.*, p. 134.

Arnold et Mathilde de l'opéra *Guillaume Tell* (1829) de Gioacchino Rossini⁹², qui intervient à la suite de la déclaration d'amour de Mathilde à Julien. Cet ajout tient de la relation hypertextuelle et intermusicale dans l'adaptation de Claude Prey et donne une seconde lecture à la relation qu'entretiennent Julien et Mathilde : l'extrait de *Guillaume Tell* illustrerait la vision idéalisée de la relation amoureuse pour Mathilde, et serait un moyen de dresser un parallèle entre les deux personnages, Arnold Nourrit et Julien Sorel⁹³, Julien devenant ainsi un épigone du personnage d'Arnold.

Cette pratique se décèle également dans le travail d'Aurélien Dumont pour *Chantier Woyzeck* : le compositeur travaille la musique de manière conceptuelle sur des objets musicaux déjà constitués pour laisser une trace saillante dans la mémoire de l'auditeur, pour lui permettre de s'identifier, de projeter des images, un vécu ou une sensation de familiarité. Il conceptualise l'acronyme « OEM » pour Objets Esthétiquement Modifiés : de « petits objets dans la musique du passé à réinjecter »⁹⁴ dans un contexte contemporain qui ont pour principal objectif de créer une tension dans la mise en relation d'un objet par rapport à un autre. Dans *Chantier Woyzeck*, nous décelons un OEM issu des compositions de Jean-Sébastien Bach dans le trio lyrique de femmes⁹⁵.

Au-delà d'une citation ponctuelle, l'intermusicalité est également un élément fondamental de la composition de l'œuvre. Pour *La Belle lurette* et *Ubu, opéra*, Vincent Bouchot s'inspire à la fois du matériau original et de son contexte de création pour composer sa musique. Déjà, dans le roman d'Henri Calet, transparait un réseau intermusical florissant : l'auteur invente des chansons pour ses personnages⁹⁶, fait référence aux chansons issues des cafés concerts du début du siècle⁹⁷ et à des œuvres

⁹² Scène 1, Acte II, *Le Rouge et le noir*, « Claude Prey Le Rouge et le Noir », Partition 100, et livret de Claude Prey, « Le Rouge et le Noir – 1991 », Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, Op. cit., p. 66 et p. 239.

⁹³ Les deux personnages sont facilement comparables : Arnold correspond à l'archétype du héros qui renonce à son amour pour le bien de son pays – il rejoint les conjurés suisses face aux Autrichiens –, tandis que Julien cherche à tout prix à sortir de sa condition sociale quitte à séduire et se jouer des autres.

⁹⁴ Aurélien Dumont, rencontre organisée au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris dans le cadre de l'Atelier contemporain de Suzanne Giraud, 19 mars 2018, Op. cit.

⁹⁵ Scène 11, *Chantier Woyzeck*, livret de Dorian Astor, « L'Île des fous – Folie et Musique – 2014 », Dossier 286, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, Op. cit., p. 166.

⁹⁶ Telles la « *Chanson du Plan* », « *Il ne sait pas que je sors du trou* », la « *Chanson du Cou* », « *Dubo... Dubon... Dubonnet...* », ou encore la « *Chanson des héros de la Grande Guerre* ». Henri Calet, *La Belle lurette*, Op. cit., p. 27 ; p. 31 ; p. 37 ; p. 111 ; p. 167.

⁹⁷ Henri Calet fait également directement référence aux chansons issues des cafés concerts du début du siècle. Ces chansons sont simplement citées, comme la chanson de « *La Grosse Mélie du faubourg Saint-*

musicales nombreuses⁹⁸ dont Vincent Bouchot se saisit comme éléments de transition entre les scènes⁹⁹. Ces éléments sont un appui pour la composition de Vincent Bouchot, qui fait sans cesse musicalement référence à l'opérette du tournant des XIX^e et XX^e siècles, tout en distillant des éléments de composition qui rappellent les grands noms de l'avant-garde musicale de l'époque :

En plus des emprunts au langage de l'opérette, de la chanson politique et patriotique (*Braves Soldats du XVIIe*, *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine*, *Le Clairon*, *L'Internationale*) et, très épisodiquement, de l'opéra (*Carmen*, *Madame Butterfly*, *Lakmé*), *La Belle lurette* contient des pseudo-citations, réminiscences ou pastiches de Josquin des Prés (*Déploration sur la mort de Jehan Ockeghem*), I[gor] Stravinsky (*Le Sacre du Printemps*, *Agon*, *Concerto pour violon*), A[iban] Berg (*Kammerkonzert*, *Wozzeck*), A[nold] Schoenberg (*Sérénade*, *Variations op. 31*), P[aul] Hindemith (*Suite 1922*), D[mitri] Chostakovitch (*14^e Symphonie*), O[livier] Messiaen (*Saint-François d'Assise*), L[ouis] Beydts (*La S.A.D.M.P.*). Le n°31 est un calque rythmique du dernier numéro du *Pierrot Lunaire*. J'ai utilisé également (mais sans citation proprement dite) la série du 3^e quatuor de [Arnold] Schoenberg. Le n°29 est l'instrumentation d'une chanson d'Erik Satie extraite des *Quatre Petites Mélodies* [...]. Le texte de la chanson du n°1 bis, reprise au n°50, est un *digest* de deux chansons anarchistes du mouvement malthusien : *La Procréation consciente* de Charles d'Avray et *La Grève des Mères* de Montéhus.¹⁰⁰

L'usage de citations, de références ou de pastiches est un élément constitutif du travail de composition de Vincent Bouchot¹⁰¹. Il se sert également de cette technique de collage dans *Ubu*, opéra, en proposant une mise en abîme inspirée par le contexte de création du spectacle à l'Opéra-Comique : Père Ubu, devenu maître de la Pologne, décrète qu'il doit être auteur et interprète de tous les opéras créés sous son règne, et débute un pastiche de *Pelléas et Mélisande* avec Mère Ubu¹⁰². Ce pastiche n'est

Martin », ou partiellement retranscrites, comme celle de « *Maria, la terreur des Batignolles* ». *Ibid.*, p. 17-18.

⁹⁸ *Le Clairon* (1873) de Paul Déroulède, *Manon* (1884) de Jules Massenet, *Carmen* (1875) de Georges Bizet, *Lakmé* (1883) de Léo Delibes, *La Marseillaise* (1792) de Claude Joseph Rouget de Lisle et *La Madelon* (1917) de Camille Robert et Louis Bousquet. *Ibid.*, p. 62 ; p. 98 ; p. 104 ; p. 106.

⁹⁹ Par exemple, « *Il ne sait pas que je sors du trou* » devient, dans la transposition du compositeur, un duo bouffe entre Sophie et un homme rencontré dans le train qui la ramène chez elle ; « *Maria, la terreur des Batignolles* » trouve sa place dans le quatrième tableau, dans sa version intégrale. *La Belle lurette*, livret de Vincent Bouchot, « La Belle Lurette Janvier 2000 », Dossier 232, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁰ Vincent Bouchot, Livret de *La Belle lurette*, *Ibidem*.

¹⁰¹ Vincent Bouchot s'inspire notamment du travail du compositeur Bernd Alois Zimmermann qui, dans le ballet *Musiques pour les soupers du roi Ubu* (1962-1968), pratique le collage d'œuvres diverses. Selon Vincent Bouchot : « Il m'est resté quelque chose de cette technique du collage, dans *Ubu* [opéra] il y a énormément de collages, de citations d'œuvres et notamment une des citations de [Bernd Alois] Zimmermann ». Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, p. 99.

¹⁰² Scène 13, Acte I, *Ubu*, opéra, « Vincent Bouchot Ubu », Partition 104 et « Ubu Mai 2002 », Dossier 242, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 67 et p. 105. L'œuvre *Pelléas et*

finalement pas conservé dans la version finale du livret, toutefois ce clin d'œil assumé participe du procédé transtextuel et intermusical qui déborde du cadre de l'œuvre originale.

La récurrence de la citation musicale dans les spectacles de la Péniche Opéra implique un réseau de relations entre les œuvres lyriques, dont la signification peut être tout à la fois lue comme de l'ordre de la citation gratuite, du clin d'œil, que du détournement, du pastiche, de la parodie, de la contextualisation pour nourrir la composition et faire advenir un sens nouveau à l'œuvre originale. L'intermusicalité est la traduction concrète d'une forme de liberté dans la composition musicale : les compositeurs se laissent aller à l'expérimentation, à l'association d'éléments musicaux divers dans les partitions des spectacles.

Ces processus d'intertextualité et d'intermusicalité mettent en lumière les réseaux de relations qui se créent entre les œuvres, grâce auxquels chaque œuvre se nourrit des autres pour être alimentée en retour¹⁰³. Les livrets et les partitions des spectacles de la Péniche Opéra font état d'une richesse manifeste de références, qui sont la trace d'une volonté libre d'enrichir les œuvres dans la création. Toutefois, ces références restent de l'ordre de la citation ou de l'allusion ponctuelle et traduisent finalement une approche fragmentaire des œuvres ; elles s'accumulent quitte à brouiller, parfois, le sens de l'œuvre¹⁰⁴. De la transtextualité et l'intermusicalité découle un montage de références textuelles et musicales communes, qui fait émerger des « faits de discordance, de seuil [...] et de dissémination »¹⁰⁵ entre les œuvres, mais construit un discours social, qui s'adapte aux attentes des institutions, des territoires et des publics rencontrés.

Mélisande n'est pas choisie au hasard : en 2001, date de création d'*Ubu, opéra*, l'œuvre fête le centième anniversaire de sa création à l'Opéra-Comique.

¹⁰³ Cf. Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », *Encyclopedia Universalis*, 1973 [en ligne], consulté le 16 mai 2018, disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> : « Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante [...]. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui ».

¹⁰⁴ Cf. *Infra*. Partie III, chapitre 3, A, 2 « Vers une opacification du sens ? ».

¹⁰⁵ Marc Angenot, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, n° 189, 1983, p. 131.

2) L'art du *patchwork* dans *Actualité*, *Shoot Again* et *Le Jardin des délices* : l'assemblage musical et textuel dans la création

Outre ces procédés de citations textuelles et musicales, il existe une autre forme de montage dans les spectacles de la Péniche Opéra : l'art du *patchwork*, que nous définissons comme le processus de collage des œuvres les unes aux autres. Cette forme composite spécifique met de côté la simple référence textuelle ou musicale ; le collage devient l'élément principal constitutif du spectacle.

Cet art du collage réside dans la capacité de l'équipe de la Péniche Opéra – conseil artistique et équipe artistique – à convoquer et à réunir plusieurs compositeurs et librettistes autour d'un projet artistique unique. Les spectacles sont issus d'un collage d'œuvres musicales composées à plusieurs, dont résulte une structure unifiée, semblable aux expérimentations du théâtre musical. Trois productions, étudiées dans le cadre de notre corpus, voient le jour à l'initiative de Mireille Larroche : *Actualité* (1982), *Shoot Again* (1986) et *Le Jardin des délices* (2000). Bien qu'ils ne soient pas les seuls, si nous prenons en compte la totalité des productions de la Péniche Opéra, ces trois spectacles sont appelés « spectacles Péniche »¹⁰⁶ et désignent spécifiquement des spectacles d'assemblage, de *patchwork*, créés pour les artistes de la compagnie.

Actualité et *Shoot Again* sont issus d'un travail d'équipe dans les processus d'écritures vocale et instrumentale. Le premier, *Actualité*, réunit neuf compositeurs contemporains autour d'un projet commun : Mireille Larroche associe Pascal Dusapin, Détlef Kieffer, Nicolas Frize, Monic Cecconi, Antoine Duhamel, Renaud Gagneux, Patrice Maestral, Claude Prey et Yves Prin autour d'articles de journaux de l'année 1982. Chaque compositeur choisit un article et compose une petite forme qui viendra se greffer à l'ensemble ; à partir de là débute un travail d'assemblage pour composer une forme plus grande, un « opéra-journal » qui se module et se transforme au contact de la scène. Ce travail de composition particulier laisse la place à l'inventivité des compositeurs, puis à celle de la metteuse en scène.

La création de *Shoot Again* est le reflet d'une autre forme de montage : en 1986, Mireille Larroche et Jean-Pierre Lemesle construisent une histoire fantasque, celle de cinq personnages fictifs – Billy la Queue, Jane Tonic, Big Bull, Mouche la Douce et le

¹⁰⁶ Mireille Larroche, 11 avril 2018, *Op. cit.*, p. 72.

détective Coussin – appartenant à l’imagerie des frontons des jeux de flipper. À partir du livret, le spectacle se scinde en quatre parties de flipper où chaque nouvelle bille induit un nouveau rebondissement. Chaque partie est prise en charge par un compositeur contemporain¹⁰⁷ et possède ainsi sa propre écriture vocale et instrumentale ; la fiction se construit fragment par fragment, tout est laissé à la liberté des compositeurs.

Le travail d’assemblage entre les différentes pièces musicales se réalise principalement avec l’écriture du livret : les librettistes – Bernard Brocca, Jean-Pierre Lemesle et Mireille Larroche pour *Actualité*, Jean-Pierre Lemesle pour *Shoot Again* – font le lien entre ces morceaux musicaux épars. Le travail de piqûre s’effectue également directement au contact du plateau :

Les partitions arrivent par petits bouts et il faut les assembler. [...] À la Péniche [Opéra], compositeur, librettiste, metteur en scène arrivaient avec des propositions abouties sur lesquelles les chanteurs improvisaient. La partition n’était pas définitive, la dernière partition, le dernier texte pouvaient arriver au cours des derniers jours.¹⁰⁸

Pour Mireille Larroche, le travail de raccord est nécessaire et se poursuit au fil de la création : c’est ce qui transparaît dans l’appellation « spectacle Péniche » ou « spectacle de fabrique », les spectacles résultent d’un montage de morceaux épars et appellent à un travail conjoint des équipes artistiques – compositeurs, librettistes, chanteurs-acteurs – dans la création.

Le collage se concrétise différemment dans *Le Jardin des délices*. Cette fois-ci, il s’agit d’un mélange d’œuvres de compositeurs du XVI^e siècle et du XVII^e siècle¹⁰⁹, associées par le biais du livret écrit par Philippe Beaussant pour des interprètes français – les membres de la Péniche Opéra – et asiatiques – la troupe Han Tang Yuefu de Taïwan. Les airs de cour français sont mêlés aux sonorités asiatiques, et servent un propos, celui

¹⁰⁷ Jean-Charles François, Tomas Gubitsch, David Jisse et Michel Musseau.

¹⁰⁸ Mireille Larroche, 11 avril 2018, *Op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁹ Les œuvres citées dans *Le Jardin des délices* sont les suivantes : « *Bonjour mon cœur* » de Roland de Lassus ; Clément Janequin et ses œuvres « *Ce mois de Mai* », « *Toutes les nuits* » et « *Les Oiseaux* » ; Pascal de L’Estochart ; Étienne Moulinié pour le « *Récit du Soleil et de la Nuit* » ; « *Eau vive, source d’amour* » de Jacques Mauduit ; Michael Praetorius avec son « *Ballet des aveugles* » et son « *Ballet des Coqs* » ; Gilles Durant de la Bergerie avec « *Ma belle si ton âme* » ; Michel Lambert et son « *Récit de la Nuit* » ; et Antoine Boësset, « *Me veux-tu voir mourir* », « *Plaignez la rigueur de mon sort* ». À cela s’ajoute des airs de cour telles que « *Amants, qui vous plaignez* » de Guillaume Tessier ; « *Ma bergère non légère* » de Gabriel Bataille ; « *L’Amoureuse Sylvie* » de Pierre Guédrion ; « *Dalla porta d’orient* » de Giulio Caccini et « *Laissez durer la nuit* » de Sébastien Le Camus.

de la transmusicalité, au sens d'une relation transculturelle entre deux musiques de cultures différentes, qui supplée le récit construit par Philippe Beaussant : le texte devient prétexte à l'utilisation de la musique.

Ces « spectacles Péniche » sont caractérisés par ce travail de recherche qui, au-delà de l'écriture, de la composition et du collage, ne peuvent être créés sans un contact assidu avec le plateau. Comme le souligne Mireille Larroche, ils « ne peuvent pas voir le jour à la table, mais en équipe, dans l'*acting*, dans le laboratoire qui est la salle de répétitions où l'écriture va se remodeler, se retravailler »¹¹⁰. Les « spectacles Péniche » représentent tout à la fois la liberté dans la création – les matériaux textuels et musicaux sont mouvants et peuvent être retravaillés jusqu'à la représentation – et la diversité des approches revendiquée par les artistes de la compagnie¹¹¹.

En réunissant des compositeurs contemporains et/ou des œuvres de compositeurs anciens, Mireille Larroche s'attache à créer des spectacles composites. La création s'organise à partir de commandes à des compositeurs et des librettistes de théâtre lyrique contemporain, d'œuvres anciennes, parfois oubliées du répertoire, et d'un collage, directement sur le plateau, pour créer des formes expérimentales. Œuvres d'un compositeur unique ou œuvres chorales composées à plusieurs mains, les « spectacles Péniche » sont construits de concert, entre les compositeurs, les librettistes et les artistes de la compagnie. L'art du collage et les processus créatifs qui en découlent se rapprochent des pratiques héritées du théâtre musical, toutefois, sa réutilisation en fait une pratique originale, une approche expérimentale de la création, propre à la Péniche Opéra.

La pratique du montage dans les spectacles de la Péniche Opéra est inhérente à la création. Qu'elle prenne la forme d'un assemblage de références intersémiotiques dans les livrets et les partitions – la *prière d'insérer* –, ou d'un travail de *patchwork* entre différentes parties du spectacle, cette pratique produit des spectacles foisonnants, résultant d'approches expérimentales d'œuvres diverses qui s'organisent en un réseau d'interconnexions. Cette pratique s'approche de ce que Muriel Plana appelle l'*adaptation paradoxale* ou *adaptation non-adaptation et pratique moderne*, qui reconstruit le récit à l'aide de la scène : soit le texte – et dans ce cas précis la musique

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, B, 2, a « Le laboratoire de recherche lyrique et musicale ».

également – est remplacé par les actions et les images (*Le Jardin des délices, La Belle lurette, Ubu, opéra*), soit il est directement réinjecté dans sa forme narrative, alors il peut s’agir d’un *montage-adaptation*¹¹², l’œuvre originale devenant un matériau dont se dégage des fragments autonomes, à assembler/combiner avec d’autres œuvres (*Le Rouge et le noir*). Le montage participe à la réinvention des modalités de création pour chaque nouvelle production de la Péniche Opéra. Tout comme l’adaptation, le montage est un outil particulièrement utilisé à la Péniche Opéra : il est constitutif de la *dramaturgie adaptative* et il en résulte une forme d’hybridité artistique.

C. L’hybridité artistique

Des outils de la *dramaturgie adaptative* émergent des objets artistiques hybrides : les spectacles de la Péniche Opéra sont issus d’une écriture multiple, d’un travail en équipe qui crée des alliages entre différents matériaux et différentes personnalités, dont les assemblages se réinventent à chaque spectacle. Ces objets hybrides sont le résultat d’une démarche de croisement d’éléments hétérogènes – arts, genres, formes, œuvres, personnalités artistiques – et la réinvention perpétuelle des modalités de la création¹¹³. Ils sont également la marque de la liberté dans la création à la Péniche Opéra : l’hybridité découle d’un affranchissement des codes artistiques et esthétiques dans l’association du théâtre et de la musique.

1) Hybridité entre théâtre et musique : une relation inégale

Le croisement des arts dans les spectacles de la compagnie crée un rapport de forces particulier. L’approche dramaturgique de Mireille Larroche témoigne d’une certaine conception du rapport entre livret, musique et mise en scène : elle se focalise principalement sur le discours¹¹⁴. Dans la conception de Mireille Larroche, la musique vient répondre au discours, sans pour autant le supplanter. Cette focalisation sur le texte du livret – parlé ou chanté – face à la musique à la Péniche Opéra suggère une concurrence entre les arts, ou en tout cas une hiérarchie : une relation inégale entre le

¹¹² Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, *Op. cit.*, p. 36.

¹¹³ Cf. Emmanuel Molinet, « L’hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique*, Revue de philosophie et de sciences humaines, n°2, 2006 [en ligne], consulté le 3 novembre 2020, disponible sur : <https://journals.openedition.org/leportique/851#tocto2n13>

¹¹⁴ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*, p. 58.

livret et la musique se dessine et, ainsi entre le théâtre et la musique. Si, de prime abord, la musique semble parfois être prétexte au spectacle à la Péniche Opéra¹¹⁵, c'est finalement le discours qui prévaut. Le temps musical devient un objet modulable au service du discours.

a) Le temps modulable de la musique dans les spectacles

Pour Mireille Larroche, la compagnie a pour but de « raconter des histoires, pas faire des concerts »¹¹⁶. Cette idée se vérifie dans la hiérarchisation des éléments dans la création : les spectacles sont le résultat d'une nette séparation de la gestion des matériaux, le livret est confié à la metteuse en scène et la musique est déléguée à la direction musicale, instance répartie, selon les projets, entre le directeur musical, le chef d'orchestre, le chef de chant et le chef des chœurs.

Spectacle	Directeur musical	Responsables musique
<i>Utopopolis</i>	Ivan Matiakh (conseiller musical)	
<i>Actualité</i>	Dominique My (chef de chant)	Michel Swierczerwski (chef d'orchestre)
<i>Shoot Again</i>	Dominique My	
<i>Le Rouge et le noir</i>	Philippe Nahon	
<i>Von Heute auf Morgen</i>	Paul Méfano	Érika Guiomar (chef de chant)
<i>Le Jardin des délices</i>	Denis Raisin-Dadre	
<i>La Belle lurette</i>	Claude Lavoix assistée d'Ariane Matiakh	
<i>Ubu, opéra</i>	Laurent Cuniot	
<i>Les Aventures du roi Pausole</i>	Opéra-Comique et Opéra de Toulon : Sébastien Rouland assisté de Christophe Grapperon Opéra de Nice : Attilio Tomasello assisté de Frédéric Deloche	Opéra-Comique et Opéra de Toulon : Alain Huset (chef des chœurs) Claude Lavoix et Anne-Marie Fontaine (cheffes de chant) Opéra de Nice : Sébastien Driant (chef de chant)
<i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>	Lionel Peintre	Catherine Alligon (cheffe des chœurs)
<i>Outsider</i>	Pierre Roullier	
<i>Wozzeck</i>	Pierre Roullier	
<i>Chantier Woyzeck</i>	Pierre Roullier	

Tableau 5. La répartition de la gestion de la musique dans les spectacles

¹¹⁵ Par exemple, l'occasion de création d'*Actualité* et du *Jardin des délices*, ou, dans une certaine mesure, d'*Ubu, opéra*, est *a priori* due à la présence des compositeurs.

¹¹⁶ Mireille Larroche, « Tant que je pourrai rester fidèle à mon désir de découverte, je continuerai », entretien mené par Laurent Bury, *Forumopera.com*, 10 septembre 2012 [en ligne], consulté le 8 juin 2016, disponible sur : <https://www.forumopera.com/actu/mireille-larroche-tant-que-je-pourrai-rester-fidele-a-mon-desir-de-decouverte-je-continuerai>

Cette délégation dans la gestion de la musique est significative, car elle correspond au principe de collaboration artistique mis en place au sein de la compagnie¹¹⁷, surtout, elle donne un aperçu de la place donnée à la musique par rapport au texte : Mireille Larroche¹¹⁸ mène une réflexion sur le temps dramatique, et place le livret et sa mise en scène au centre de la création, quitte à réajuster la musique. Vincent Bouchot revient sur ce travail d'ajustement dans le cadre du spectacle *Ubu, opéra* :

[Mireille Larroche] pouvait intervenir sur la durée d'un spectacle, demander à resserrer la musique. Sur *Ubu [opéra]*, [...] ma partition comprenait trois heures de musique. De mon propre chef, j'en ai enlevé un tiers, on est arrivé à deux heures de musique et je ne me souviens plus si nous avons décidé ensemble des passages qui allaient être supprimés, mais elle a toujours et dans toutes les productions auxquelles j'ai participé avec elle, suggérée des coupes ou bien de rallonger certains passages. [...] Elle travaillait surtout sur le temps dramaturgique.¹¹⁹

Dans le cas d'*Ubu, opéra*, la musique passe au second plan de la construction dramaturgique du spectacle, elle est tronquée pour faire advenir l'essentiel de la fable : Mireille Larroche se focalise sur le temps de la fiction et le temps de la représentation. Plus généralement, la musique dans les spectacles de la compagnie advient en réponse au texte, elle est l'élément qui s'adapte au discours. Cette idée est confirmée par Mireille Larroche¹²⁰, le sens du texte prévaut face à la musique :

Le travail du texte avec Mireille [Larroche] était particulier. Elle me disait « mais là tu dis ça », je lui répondais « oui, mais la musique dit cela », elle me disait « je m'en fous, tu es seulement en train de me dire ce que la musique dit, tu n'es pas en train de me dire quelque chose à toi ».¹²¹

Pour Paul-Alexandre Dubois, le travail dramaturgique de Mireille Larroche met en évidence ce sur quoi l'accent est mis, à savoir l'importance du sens, quitte à contredire la musique¹²² et à reléguer la musicalité au second plan du travail de création.

¹¹⁷ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 3, B « La création en équipe : l'influence de Mireille Larroche ».

¹¹⁸ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 3, A « Gouvernance de la Péniche Opéra et pouvoirs de Mireille Larroche ».

¹¹⁹ Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, p. 90.

¹²⁰ Mireille Larroche souligne également que la musique est un élément de distanciation nécessaire : « la musique n'est pas là pour provoquer une émotion mais pour soutenir un discours » [Mireille Larroche, 11 avril 2018, *Ibid.*, p. 58]. Cela se vérifie dans les spectacles créés par et pour la compagnie : la musique est souvent dissonante par rapport au texte, ce qui induit un rejet de l'identification et une mise à distance de l'émotion. C'est particulièrement le cas dans *Utopopolis*, *Actualité*, *Shoot Again*, *Le Rouge et le noir*, *Ubu, opéra*, *Outsider* et *Chantier Woyzeck*.

¹²¹ Paul-Alexandre Dubois, entretien mené par Clara Roupie, 14 juin 2017, « Annexes », p. 19.

¹²² Cette vision du chant convoque une approche très théâtrale de la matière lyrique. Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 3, C « L'émergence d'une approche unique de la mise en scène lyrique ».

La musique conserve toutefois un rôle majeur dans l'écriture de la mise en scène. Pour Mireille Larroche, mettre en scène le spectacle lyrique nécessite de prendre en compte à la fois le temps musical et le temps dramatique :

Il faut tout de même proposer une idée de mise en scène, quitte à la corriger par la suite, parce que le tempo est plus lent que prévu, parce que c'est moins ou plus sonore que ce que l'on pensait.¹²³

Le travail de réajustement est induit par la musique. À titre d'exemple, la scène 6 de *Chantier Woyzeck* est construite en crescendo autour de la folie de Woyzeck, qui atteint son paroxysme dans le discours agité de Woyzeck. Nous proposons de comparer la version originale écrite par Dorian Astor :

Woyzeck, *se lève et court vers Louise* : Le soleil, pourquoi il s'éteint pas ? Ils se sauteraient tous les uns les autres, mâles, femelles, mâles, femelles. *Il repousse Margreth d'un coup de bassin et va vers Marie. Geste au Capitaine. Allez-y, en plein jour ! Elles sont chaudes, putain. À Marie. Putain. Court vers face jardin. C'est quoi, là-bas ? Au sol. Ça se balade entre mes yeux ! Ça brille ! Il faut que j'attrape ce truc. Court vers Louise. Ça lance des éclairs, même les yeux fermés ! Un couteau sur la table. Court sur la planche, arrive à la passerelle, T[ambour] M[ajor] le prend. Près de la fenêtre, dans la rue, sombre. Il y a un vieux derrière. Le couteau, toujours entre les yeux. Qui parle ? Saute de la passerelle et court à la face, se jette au sol. Eh, c'est là-dessous, quoi, quoi ? Stich, stich, stich. Frappe-la Woyzeck, tue-la, tue-la, tue-la, tue-la... Margreth à genoux, Cap juste à côté, les autres penchés sur lui.*¹²⁴

Avec la version finale pour la scène, annotée et corrigée par Mireille Larroche au contact de la scène :

Woyzeck en avant-scène à jardin et à genoux : Le soleil, pourquoi il s'éteint pas ? Ils se sauteraient tous les uns les autres, mâles, femelles, mâles, femelles. *Il se relève, va vers Louise. Allez-y, en plein jour ! À Louise. Elles sont chaudes, Il se dirige vers Marie en fond de scène, putain. À Marie. Pute. Retour à l'avant-scène. C'est quoi, là-bas ? Ça se balade entre mes yeux ! Ça brille ! Essaye d'attraper quelque chose d'invisible accroché au plafond. Il faut que j'attrape ce truc. Ça lance des éclairs, même les yeux fermés ! Un couteau sur la table. Court sur la planche, arrive à la passerelle, T[ambour] M[ajor] le prend. Près de la fenêtre, dans la rue, sombre. Il y a un vieux derrière. Le couteau, toujours entre les yeux. Qui parle ? Saute de la passerelle et court à la face, se jette au sol. Eh, c'est là-dessous, quoi, quoi ?*

¹²³ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Ibid.*, p. 10.

¹²⁴ Scène 6, *Chantier Woyzeck*, livret de Dorian Astor, « L'Île des fous – Folie et Musique – 2014 », Dossier 286, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 166.

Woyzeck et les autres : Stich, stich, stich. Frappe-la Woyzeck, tue-la, tue-la, tue-la, tue-la... *Margreth à genoux, Cap juste à côté, les autres penchés sur lui. Tous les personnages l'entourent. Silence 30''*. *Plein feu, tout le monde en place regarde en l'air*.¹²⁵

La version de Dorian Astor incarne la folie naissante de Woyzeck dans un va-et-vient vocal qui se traduit dans l'espace. Les nombreuses didascalies laissent la place à l'interprétation et place Woyzeck au centre de l'action, seul dans sa divagation. La version finale va encore plus loin dans ce jeu d'aller-retour entre les personnages en ajoutant des indications plus nombreuses ; Woyzeck traverse d'un bout à l'autre l'espace scénique et interagit avec tous les personnages autour de lui. Elle décale également le curseur en prenant en compte la participation des autres personnages à la folie de Woyzeck ; ils l'encerclent et lui intiment l'ordre de tuer Marie. Ces différences vont dans le sens d'une interprétation qui, au contact de la scène, prend en compte l'espace scénique et l'interprétation musicale. C'est le temps musical – qui apparaît d'ailleurs clairement dans les didascalies sous la forme « Silence 30'' » – qui régit la réécriture scénique.

Bien que la musique soit une composante essentielle des spectacles de la compagnie Péniche Opéra, le discours et son sens prévalent. Mireille Larroche ne peut toutefois pas faire l'économie du temps musical qui détermine en partie la mise en scène, mais il est modulé au gré des besoins dramaturgiques. Cette idée de hiérarchisation entre le texte et la musique est d'ailleurs renforcée par la place donnée à la musique dans l'espace scénique.

b) La place de la musique dans l'espace théâtral

La place accordée aux instrumentistes dans la représentation interroge l'environnement d'écoute créé dans les spectacles, qui est nécessairement construit en fonction du lieu de représentation. Les spectacles de la compagnie créés dans des maisons d'opéra conservent l'usage traditionnel de la fosse d'orchestre¹²⁶ : les

¹²⁵ Scène 6, *Chantier Woyzeck*, livret corrigé et annoté par Mireille Larroche, *Ibidem*.

¹²⁶ C'est notamment le cas d'*Ubu*, opéra et des *Aventures du roi Pausole*, créés à l'Opéra-Comique, de *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* à l'Opéra de Toulon ou encore de *Wozzeck* à l'Opéra d'Avignon. Si nous prenons en compte que la majorité de ces spectacles sont des reprises d'œuvres lyriques déjà existantes, avec un effectif instrumental déjà distribué et nécessaire au bon déroulement de la partition, les instrumentistes conservent leur place traditionnelle, dans la fosse d'orchestre.

musiciens¹²⁷ y sont dissimulés. Ce n'est pas une généralité dans les spectacles, particulièrement dans les espaces construits au cœur des péniches : l'absence de fosse d'orchestre pousse les compositeurs, les scénographes et la metteuse en scène à réinventer l'espace des instrumentistes présents dans l'espace scénique. Nous déterminons ainsi deux cas de figures : la dissimulation des instrumentistes et leur exposition à la vue de tous les spectateurs.

Dans le premier cas, les instrumentistes d'*Utopopolis* et de *Von Heute auf Morgen* sont dissimulés derrière le dispositif scénique. Pour *Utopopolis*, les instrumentistes¹²⁸ sont à l'extrémité du dispositif scénique central, derrière le grillage qui sert de carte de navigation aux deux personnages. Cependant, l'effectif instrumental de *Von Heute auf Morgen* est plus important et les douze musiciens sont dissimulés en fond de scène, derrière les éléments de décor. Dans les deux spectacles, la musique est traitée comme un élément extra-diégétique, le discours supplante la musique : la vision et l'écoute du spectateur sont toutes deux dirigées vers la scène, point focal unique des éléments sonores et visuels du spectacle.

Les péniches permettent également de créer un espace d'écoute particulier dans lequel les instrumentistes sont présents sur le plateau, à la vue de tous. C'est le cas dans *Actualité*, *Shoot Again*, *La Belle lurette* et *Outsider*. À titre d'exemple, les musiciens¹²⁹ d'*Actualité* sont placés de sorte à encadrer l'action, de part et d'autre de l'espace scénique. Il en va de même avec les musiciens de *Shoot Again*¹³⁰ et de *La Belle lurette*¹³¹ : l'effectif instrumental réduit permet d'inclure les musiciens dans l'espace limité des péniches et de recourir aux musiques préenregistrées. Ces mises en espace de la musique répondent à une volonté de multiplier les champs sonore et visuel du spectateur, en proposant, cette fois-ci, une organisation multidirectionnelle de l'espace scénique.

¹²⁷ Les musiciens associés aux spectacles créés dans les maisons d'opéra sont pratiquement toujours issus des orchestres de ces mêmes maisons, à l'exception de l'Ensemble Carpe Diem pour *Ubu, opéra*. Il s'agit de l'orchestre de l'Opéra de Toulon pour *Les Aventures du roi Pausole*, de l'orchestre de l'Opéra de Toulon Provence Méditerranée pour *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* et de l'orchestre lyrique de région Avignon-Provence pour *Wozzeck*.

¹²⁸ L'effectif instrumental est réduit à un synthétiseur, un accordéon et une guitare.

¹²⁹ Louis Bley (violoncelle), Christine Elmquist (violoncelle), Olivier de Mones (violoncelle), Rémy Lerner (clarinette) et Christian Roca (clarinette).

¹³⁰ Jean-Louis Bergerard (clarinette), Patrice Bocquillon (flûte), Patrice Petitdidier (cor) et David Simpson (violoncelle).

¹³¹ Marie-Bernadette Barrière (clarinette), Philippe Borecek et Pascal Contet (accordéon), Didier Aschour (guitare) et Éric Chalan (contrebasse).

Outsider est un cas particulier qui réunit les deux cas de figures : les instrumentistes sont répartis entre les deux espaces scéniques des péniches Opéra et Adélaïde. Dans la première partie du spectacle qui a lieu dans la Péniche Adélaïde, le piano et la guitare prennent place en plein cœur de l'espace scénique : ils se fondent dans le dispositif étant donné que celui-ci représente un café-concert à Athènes dans le ventre de la Péniche Adélaïde. À l'inverse, la seconde partie du spectacle se déroule dans un studio d'enregistrement new-yorkais, construit dans la Péniche Opéra : le piano, la contrebasse et le saxophone sont placés derrière la partie principale de l'espace scénique, dissimulés aux yeux du spectateur. Tous les possibles scéniques sont exploités pour inclure les instrumentistes de l'Ensemble 2E2M dans l'espace scénique.

En dehors d'une vision traditionnelle ou d'une nécessaire adaptation à l'espace scénique réduit des péniches, *Le Rouge et le noir*, *Le Jardin des délices* et *Chantier Woyzeck* proposent une scénographie instrumentale originale. Ces trois spectacles ont été créés dans des lieux sans fosse d'orchestre, respectivement au cours du festival d'Aix-en-Provence, du festival de Sablé-sur-Sarthe et dans le Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine. Bien qu'ils soient traités principalement comme des éléments extra-diégétiques, les musiciens sont installés directement sur le plateau et les interactions avec les chanteurs-acteurs sont possibles : le Tambour-Major de *Chantier Woyzeck*, interprété par Guilhem Terrail, prend la place du percussionniste au début du spectacle. Cette proposition spatiale permet d'inclure sciemment les instrumentistes dans l'espace scénique et de juxtaposer dans un même espace le texte et la musique.

L'environnement d'écoute et, par là même, la place des instrumentistes, diffèrent d'un spectacle à l'autre en fonction du lieu de création et de représentation. Au cœur des péniches, l'écoute du spectateur est réinventée à chaque spectacle ; dans les maisons d'opéra, les instrumentistes sont dans la fosse d'orchestre pour mettre en avant le drame face à la virtuosité musicale ; enfin, dans les lieux sans fosse d'orchestre, les musiciens sont placés au cœur du dispositif scénique. Plus généralement, les musiciens se trouvent à la frontière entre inclusion et exclusion du drame lyrique : les éléments sonores sont principalement extra-diégétiques et organisés autour d'un point focal fixe et unidirectionnel, parfois ils sont décentrés de ce point focal, pour donner une visée multidirectionnelle aux éléments sonores et visuels du spectacle. La place de la musique dans les spectacles reflète la dramaturgie musicale mise en place par les scénographes

et, plus sûrement, par Mireille Larroche : la musique est un élément modulable dans l'espace, à l'inverse du texte et de son interprétation.

La relation texte-musique dans les spectacles de la Péniche Opéra découle d'une hybridité entre le théâtre et la musique, elle est toutefois fondamentalement inégale : le discours a une place prépondérante au détriment, parfois, de la musique. La dramaturgie musicale qui se construit dans les spectacles met en valeur le texte, elle exprime la volonté de se libérer d'une représentation codifiée du spectacle lyrique : elle est modulable en fonction des choix artistiques et esthétiques, et se réinvente à chaque spectacle.

2) Hybridité esthétique : la tension perpétuelle entre reconstitution et actualisation

Au-delà de cette hybridité initiale entre théâtre et musique, les spectacles sont représentatifs d'une hybridité esthétique, qui se manifeste dans la tension entre la reconstitution et l'actualisation. Le processus d'adaptation et donc d'interprétation de l'œuvre tient de la reconstitution fidèle de l'œuvre – ce que Patrice Pavis nomme la *reconstitution archéologique*¹³² qui consiste à s'inspirer délibérément de l'œuvre telle qu'elle a été créée ou représentée – et d'une forme d'actualisation, que nous nommons une *interprétation actualisante*¹³³. Cette tension entre reconstitution et actualisation préconise un travail de recherche important sur les œuvres.

Les choix artistiques et l'esthétique scénique des spectacles découlent souvent d'un travail de contextualisation historique, qui parfois tend à l'*anastylose artistique*, c'est-à-dire à la reconstruction des œuvres à partir d'éléments iconographiques issus des représentations passées. C'est le cas du dispositif scénique de Claude Lemaire pour *Von Heute auf Morgen*, qui s'inspire largement de la première didascalie de l'œuvre de 1929¹³⁴ : la scénographe propose une copie du dispositif originel, un espace réaliste

¹³² Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Nathan Université », série « Arts du spectacle », 1996, p. 194.

¹³³ L'*interprétation actualisante* ou actualisation, est une lecture de l'œuvre qui exploite sa fable, ses personnages et ses situations dramatiques, afin d'en proposer une modélisation inscrite dans une temporalité différente pour donner un éclairage inédit sur le présent. Cf. Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 265.

¹³⁴ Le descriptif du dispositif scénique en langue originale : « Ein modernes Wohnschlafzimmer. Die Schränke eingebaut, die Betten herausziehbar. Im Hintergrund eine Glasschiebetür zu Veranda und Garten. Es ist finster ». En français : « Un studio moderne. Des placards et des lits escamotables. Dans le

représentant un salon bourgeois des années 1930 avec deux canapés, du parquet lambrissé, des cloisons en bois et des lampes art déco, soutenu par des costumes qui participent à la reconstitution historique¹³⁵. Dans ce cas précis, c'est l'œuvre qui induit l'espace scénique. Claude Lemaire s'attache également à la reconstitution historique dans *Le Jardin des délices* en créant un dispositif mobile constitué de panneaux porteurs de signes iconographiques de la Renaissance française et italienne, de paravents, de miroirs, d'un tapis et d'un trépied qui représente la cartographie du ciel, et dans *La Belle lurette* en proposant un espace scénique sobre, proche du théâtre de tréteaux¹³⁶. Le processus de reconstitution se retrouve également dans le traitement des costumes de *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* : la costumière Danièle Barraud se sert d'un avatar de l'œuvre de Dmitri Chostakovitch – *Tchériomouchki*, film réalisé par Gerbert Rappaport en 1962 à partir de l'œuvre du compositeur – pour créer les costumes à l'image de ceux utilisés dans le film : ils sont de véritables copies conformes¹³⁷. C'est dans cette filiation directe entre les deux œuvres, celle de Dmitri Chostakovitch et celle de Gerbert Rappaport, que se situe la réflexion archéologique que poursuit Danièle Barraud¹³⁸.

Ce retour aux sources dans la création peut se justifier par la volonté de rendre hommage, voire de revendiquer une filiation, aux œuvres originales, ou bien la conséquence d'un manque de temps, de moyens et de prise de distance par rapport au matériau original¹³⁹. Il n'en reste pas moins que l'esthétique scénique des spectacles

fond une porte vitrée coulissante qui donne sur une véranda et sur un jardin. Il fait nuit ». Cf. Gertrud Schoenberg dit Max Blonda, *Von Heute auf Morgen*, *Op. cit.*, p. 1.

¹³⁵ Cf. Annexes 11 et 35, « Annexes », pp. 276-280, pp. 477-479.

¹³⁶ Cf. Annexe 30, *Ibid.*, p. 472. Pour *Le Jardin des délices*, l'espace est sobre et s'organise de manière symboliste : à cour sont disposés les sièges de l'orchestre de musique classique français, tandis qu'à jardin se situe l'espace de danse du Han Tang Yuefu [Dossier spectacle *Le Jardin des délices*, « L'Homme qui... Le Jardin (suite) », Dossier 423, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire*, *Op. cit.*, p. 276]. Pour *La Belle lurette*, l'espace n'évolue que ponctuellement avec la superposition de fresques peintes à même le tissu.

¹³⁷ Les costumes sont extrêmement similaires aux costumes créés par le costumier Viktor Schildknecht : les mêmes formes, coupes et codes couleurs pour les personnages de la version de 1962 et celle de la Péniche Opéra. Danièle Barraud : « *Tchériomouchki [un coin de paradis à Moscou]* c'est beaucoup plus réaliste (Mireille [Larroche] m'avait donné comme référence le film fait à l'époque de la création de l'œuvre en URSS) ». Danièle Barraud, 20 février 2018, *Op. cit.*, p. 41 ; Cf. Annexe 37, *Ibid.*, p. 481.

¹³⁸ La reconstitution historique s'illustre également dans les costumes d'*Ubu, opéra*. La spirale présente sur le ventre de Père Ubu est un clin d'œil à l'imagerie ubuesque, et la costumière s'est inspirée d'un matériau historique précis pour créer le costume de Père Ubu, les manteaux traditionnels de nobles Polonais « avec leurs couches teintes et leurs fourrures ». Danièle Barraud, 20 février 2018, *Ibid.*, p. 38 ; Cf. Annexe 36, *Ibid.*, p. 480.

¹³⁹ Cf. Entretien avec Danièle Barraud, 20 février 2018, *Ibid.*

issus d'œuvres reprises à la Péniche Opéra se construit à travers la référence aux œuvres originelles¹⁴⁰ : elle émane d'une recherche historico-esthétique.

Outre la reconstitution, la tendance à l'*interprétation actualisante* est représentative de la volonté de confronter les œuvres au présent et participe de l'impression d'hybridité esthétique à l'échelle de la programmation de la compagnie. L'actualisation se manifeste particulièrement dans le dyptique que forment *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*. La question de l'actualisation est au cœur des interrogations de Mireille Larroche, lorsqu'elle choisit de monter une seconde fois la fable büchnerienne :

Ce texte, magnifique chef d'œuvre prophétique en 1837, pouvait-il encore « parler » de notre contemporanéité ? Un compositeur aujourd'hui serait-il aussi inspiré que Berg à son époque pour traduire à la fois les questions, les angoisses, et les nouvelles aspirations stylistiques de son temps ?¹⁴¹

La metteuse en scène souligne l'importance de porter un regard sur le présent, d'actualiser les enjeux de l'œuvre et de les inscrire dans des problématiques contemporaines. L'actualisation prend corps dans l'implantation du lieu de l'action dans une temporalité proche de la nôtre, la représentation d'un espace urbain oublié, un *no man's land*¹⁴² en marge d'une grande ville, et le choix de costumes contemporains. Pour *Wozzeck*, Danièle Barraud recherche des « équivalences »¹⁴³ et chaque personnage trouve son équivalent contemporain : Wozzeck et Andrès deviennent éboueurs, le Tambour-Major est un motard, le Docteur est en blouse blanche et le Capitaine en treillis militaire¹⁴⁴. Toutefois, la recherche des équivalences n'est pas systématique dans l'usage des costumes contemporains : les costumes de Camille Pénager pour *Chantier Woyzeck* résultent d'un mélange très actuel des styles, des couleurs, de vêtements

¹⁴⁰ Dans *Le Rouge et le noir*, la recontextualisation rejaillit dans les costumes des personnages : les costumes masculins s'inspirent de la mode anglaise de l'époque, tandis que le costume de « Mme de » est marqué par la mode du début du XIX^e siècle, une longue robe claire bouffante aux manches larges, ceinturée à la taille par un bandeau rose, et celui de Mathilde, une longue robe plus ajustée, un décolleté bateau, une crinoline et une coiffure – chignon tressé en hauteur, dit nœud d'Apollon – évoque les années 1830. Ces costumes marquent l'écart entre les deux personnages, d'un côté, la mère de famille éloignée de la société et de l'autre, la femme du monde. Cf. Clara Roupie, « La prière d'insérer : procédés intersémiotiques dans *Le Rouge et le noir* (1989) de Claude Prey », art. cit.

¹⁴¹ Mireille Larroche, Dossier spectacle *Chantier Woyzeck*, archives numériques de la Péniche Opéra, 24 juillet 2014.

¹⁴² Ce terme est utilisé pour qualifier la scénographie de *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*. Cf. Mireille Larroche, Dossier spectacle *Wozzeck*, « Wozzeck – Janvier/Mars 2013 », Dossier 284, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 163 ; Dorian Astor, Dossier spectacle *Chantier Woyzeck*, « L'Île des fous – Folie et Musique – 2014 », Dossier 286, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 166.

¹⁴³ Danièle Barraud, 20 février 2018, *Op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁴ Cf. Annexe 38, *Ibid.*, pp. 482-483.

récupérés, non-ajustés ou à l'inverse, trop ajustés¹⁴⁵. Cet entremêlement tend plutôt à inscrire l'œuvre dans un univers contemporain sans identification à un contexte précis. Le propos n'est alors plus dans l'historicisme.

L'hybridité esthétique ne transparait pas au cœur des spectacles, mais à l'échelle de la programmation de la compagnie. Elle découle de la volonté de rendre lisible et accessibles les spectacles par une réappropriation des œuvres et des choix artistiques cohérents. L'esthétique scénique des spectacles est le fruit d'une réflexion approfondie sur les œuvres, une nécessaire appropriation¹⁴⁶ et des interprétations au service de leur compréhension. Cette hybridité esthétique est la marque de la propension à réinventer la création, et surtout de la liberté artistique des artistes dans le processus créatif.

Les spectacles prennent la forme d'objets artistiques hybrides, assemblages d'œuvres diverses ou reconstitutions fidèles d'une œuvre originale, dont les modalités de création sont sans cesse réinventées. L'hybridité est la conséquence directe de l'autonomie et de la liberté que s'octroie la compagnie dans la création artistique. L'hybridité est manifeste dans les spectacles – hybridité théâtre/musique, hybridité musicale et textuelle, hybridité reconstitution/actualisation –, et est assumée par Mireille Larroche comme une « marque de fabrique » constitutive, en soi, de l'originalité artistique de la Péniche Opéra.

À partir des contraintes – économiques, socio-culturelles et artistiques – de l'adaptation, la création se construit comme un espace de liberté qui repose sur des procédés créatifs précis et renouvelés à chaque spectacle qui laissent une part importante à l'inventivité des artistes : les œuvres reprises sont transformées, les œuvres créées sont le résultat d'écritures, de compositions et d'assemblages originaux.

Dans cette diversité, nous décelons finalement notre *dramaturgie adaptative*, qui représente une méthode artistique en accord avec l'objectif de démocratisation et de désacralisation du spectacle lyrique de Mireille Larroche : rendre accessible les œuvres anciennes et contemporaines à tous, à travers une grande liberté dans la création, des

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Cf. *Supra*. Partie III, chapitre 2, A « L'adaptation des matériaux pour permettre la création ».

outils adaptatifs spécifiques et des choix artistiques et esthétiques tranchés. La *dramaturgie adaptative* est bien effective à la Péniche Opéra.

CHAPITRE 3. APPROCHE CRITIQUE DE LA DRAMATURGIE ADAPTATIVE

Il faut toutefois aborder la *dramaturgie adaptative* avec un regard critique. Elle apparaît de prime abord comme une méthode dramaturgique efficace dans les spectacles de la Péniche Opéra, toutefois il en émerge des éléments qui provoquent parfois la confusion¹.

Il s'agit alors de mesurer l'écart entre la théorie et la pratique, l'idéal et sa réalisation concrète : la *dramaturgie adaptative* appelle à une recherche de lisibilité essentielle et, parfois, excessive pour rendre les spectacles accessibles et intelligibles aux spectateurs. De même, la relation qui se crée avec le spectateur est tournée vers l'échange et la transmission, mais son efficacité et sa pérennité peuvent être remises en question. Enfin, les processus créatifs, réinventés à chaque spectacle, interrogent l'existence d'une identité esthétique propre à la compagnie.

A. Une recherche de lisibilité excessive

La *dramaturgie adaptative* se construit sur la volonté des membres des équipes artistiques de la Péniche Opéra de conserver une forme de liberté dans la création, au service de la lisibilité des œuvres. La recherche de lisibilité se manifeste essentiellement dans les choix artistiques et esthétiques, et la mise en scène de Mireille Larroche permet de construire une vision unifiée du spectacle. Toutefois, il en résulte des spectacles complexes dans lesquels les sources de signification sont nombreuses, voire excessives, au point parfois, d'embrouiller et d'opacifier le sens.

¹ À titre d'exemple, le spectacle *Le Rouge et le noir* est considéré par Mireille Larroche comme un spectacle « raté », *Shoot Again* n'a pas réussi à exploiter les potentiels de l'œuvre composée. Cf. Entretien avec Mireille Larroche mené par Clara Roupie, 11 avril 2018, *Op. cit.*, p. 59-61.

1) Une mise en scène « qui n'aime pas le vide »

Les équipes artistiques – librettistes, compositeurs, dramaturges, metteuse en scène, scénographes et costumiers – construisent un système de signes cohérent et fourni pour chaque spectacle. Il est fondé sur des procédés dramatiques et scéniques nombreux, dédiés à la compréhension du spectateur.

Mireille Larroche, en tant que directrice artistique et metteuse en scène de la compagnie affirme un contrôle absolu sur la mise en scène et, dans une moindre mesure, sur le processus créatif². Elle conçoit la mise en scène comme une mécanique de précision qui laisse une place importante aux pratiques purement théâtrales dans les spectacles³ mais refuse l'improvisation⁴ : céder le pas à l'improvisation risquerait de distendre la relation texte-musique et les interconnexions rythmiques et temporelles de rigueur. Au-delà de la question du temps musical, Mireille Larroche reproche à l'improvisation la dépense d'une énergie nécessaire à l'interprétation et à la création, elle est considérée comme un outil d'éparpillement et ne participe pas à la lisibilité du propos.

C'est la raison pour laquelle Mireille Larroche écrit une « partition » précise et stricte, pour traduire l'interprétation des intentions et des actions des personnages dans une mécanique physique et scénique⁵, portée par des choix artistiques et esthétiques précis. Par exemple, dans l'écriture des spectacles, le recours à la figure du narrateur est essentiel à la compréhension et à la transmission du récit. Cette idée va de pair avec l'importance du *mode narratif épique* et ses usages dans le spectacle lyrique⁶ ; il n'est

² Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 3 « L'artiste face à l'adaptabilité ».

³ Les codes, pratiques et théories théâtrales sont autant d'outils qui, utilisés dans la mise en scène du spectacle lyrique et musical, révèlent un travail sur la lisibilité.

⁴ Si l'improvisation dans le répertoire lyrique est plus limitée qu'au théâtre, la présence de la musique comme élément constitutif de l'œuvre éloigne de toute improvisation à la Péniche Opéra. Pour Mireille Larroche, il est impossible de créer sans se tourner vers une dispersion du propos. Mireille Larroche, 11 avril 2018, *Op. cit.*, p. 63.

⁵ Par exemple, les didascalies des *Aventures du roi Pausole* présentent à la fois les traces de l'adaptation du livret original et les nouvelles indications du travail d'écriture pour la mise en scène de Mireille Larroche. Ces dernières se focalisent sur des directives exclusivement physiques, de déplacements dans le dispositif scénique du spectacle. Cf. Annexe 20, *Ibid.*, pp. 323-452.

⁶ Il faut préciser la distinction entre le *mode épique* et le *mode dramatique* : si elle a déjà été désignée par Aristote sous les termes de *diegesis* et de *mimesis*, la distinction entre ces deux modes est précisée par Goethe : « le poète épique rapporte l'événement comme parfaitement passé, alors que le poète dramatique le représente comme parfaitement présent ». Johann Wolfgang von Goethe, « Poème épique et poème dramatique » (Lettre à Schiller, 23 décembre 1797), *Écrits sur l'art*, Paris, Éditions GF Flammarion, 1996, p. 134]. Cf. Aristote, *La Poétique*, traduction Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions Le Seuil, 1980 ; Danielle Chaperon, « Le Travail de la narration », *Ibid.*, pp. 27-41.

pas rare de le rencontrer dans le spectacle lyrique⁷ : à titre d'exemple, le personnage de l'Évangéliste des *Passions* (1729-1736) de Jean-Sébastien Bach ou les trois récitants – le Lecteur, le Soldat et le Diable – de *L'Histoire du soldat* (1917) d'Igor Stravinsky et Charles-Ferdinand Ramuz. À la Péniche Opéra, la récurrence du narrateur démontre un goût prononcé pour le récit, qui se manifeste par l'injection du récit dans la situation dramatique – le récit de la légende de la Tisserande et du Bouvier dans *Le Jardin des délices* – et par la présence de personnages-narrateurs. Ces derniers sont incarnés par Henri/le Narrateur de *La Belle lurette* et Élixa et Geronimo du *Rouge et le noir* : produits de la transposition des œuvres originales en œuvres lyriques, ils ont également un double statut, à la fois personnages et commentateurs de l'action qui se joue, ils traduisent et dirigent la prise de parole des autres personnages, soit en racontant l'histoire (*Le Jardin des délices*, *La Belle lurette*), soit en traduisant les pensées des personnages (*Le Rouge et le noir*). Ce sont des outils dramaturgiques de lisibilité⁸ dans les spectacles.

C'est plus sûrement les dispositifs scéniques des spectacles, évolutifs ou fixes, épurés ou chargés⁹, qui permettent de construire une identité visuelle, une continuité dans la représentation¹⁰, et traduisent la mise en valeur du sens de l'œuvre, lisible et identifiable pour le spectateur. Cela s'illustre notamment par l'ingéniosité des dispositifs¹¹ et la

⁷ Le théâtre, lui, ne cesse de revenir au mode de narration épique. Cf. François Regnault, « Passe, impair et manque », *Registres, Revue d'études théâtrales*, n°6, novembre 2001 ; Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame* [1981], Belfort, Circé, 1999 ; *Id.*, « Le drame en devenir », *Registres*, Paris, Institut d'Études Théâtrales Sorbonne Nouvelle, juin 1997 ; Peter Szondi, *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, traduction de Patrice Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1983 ; Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

⁸ Nous mettons ici de côté la question du théâtre postdramatique qui signerait la fin de la narration au théâtre. Cf. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 1999.

⁹ Cf. Annexes 11, 14, 21, 30 et 32, « Annexes », pp. 276-280, p. 285, pp. 453-454, p. 472, p. 474. Le dispositif scénique évolutif est entendu, lorsque les éléments structurels de la scène se modifient, se déplacent ou sont remplacés par d'autres éléments de décor (*Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* à l'Opéra de Toulon nécessite quatre changements de décors pour situer les trois actes de la comédie musicale), le dispositif fixe d'*Utopopolis*, de *Shoot Again* ou encore d'*Outsider*, propose des espaces dans lesquels les interprètes prennent possession de l'espace sans en modifier la structure scénographique. Le dispositif d'*Utopopolis* est épuré, tandis que celui des *Aventures du roi Pausole* est chargé de nombreuses structures amovibles et modulables.

¹⁰ Par exemple, les rayures de Daniel Buren dans *Les Aventures du roi Pausole*, le rideau de scène dans *Wozzeck*, les visuels de propagande communiste dans *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*. Cf. Annexes 21 et 32, *Ibid.*, pp. 453-454, p. 474.

¹¹ Par exemple, la réutilisation et la réinvention du rideau de scène, qui retrouve une forme plus traditionnelle dans *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* et dans *Les Aventures du roi Pausole*. Il est principalement convoqué lorsque les spectacles sont créés en dehors des locaux de la compagnie Péniche Opéra. Pour *Wozzeck*, le rideau est appelé « toile de sol avant scène » et décrit dans le dossier

cohérence du choix des costumes qui caractérisent l'univers dramatique et les personnages¹², et parfois, introduisent un système de signes supplémentaire¹³.

La mise en scène de Mireille Larroche est fondée sur l'interaction de ces éléments porteurs de signification avec les interprètes, notamment dans une manipulation précise des accessoires. Ceux-ci, souvent très nombreux¹⁴, sont intégrés à la mise en scène dans une mécanique minutieuse, « une véritable chorégraphie »¹⁵ :

Dans [une] mise en scène, il faut poser un verre sur une table à un endroit précis : si on ne le pose pas exactement au bon endroit, [Mireille Larroche] arrive en disant « mais ce n'est pas possible, tu ne peux pas me faire ça ! ». On se dit qu'elle exagère, et finalement trois scènes après, on se rend compte que si le verre n'est pas à sa juste place, tout tombe par terre.¹⁶

Pour Christophe Crapez, Mireille Larroche accorde une importance toute particulière aux accessoires et aux actions physiques, qui participent à la mise en place d'un engrenage scénique dans lequel chaque détail compte¹⁷. Cette écriture peut être perçue comme l'expression d'une « mécanique de précision qui n'aime pas le vide »¹⁸ :

[Mireille Larroche] a toujours eu tendance à remplir énormément, c'est d'ailleurs une tendance qui s'est ralentie au fil du temps dans ses derniers spectacles. Ce qui va de pair avec un amour des choses très bien faites [...].¹⁹

du spectacle par Jean-Pierre Larroche comme « une chaussée », qui place le rideau comme un élément scénique changeant de plan de représentation dans l'espace : si le rideau représente une chaussée, il passe du plan horizontal au plan vertical de représentation. Jean-Pierre Larroche, Dossier spectacle *Wozzeck*, « Wozzeck – Janvier/Mars 2013 », Dossier 284, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 163.

¹² Cf. Annexes 25 et 35, « Annexes », pp. 459-462, pp. 477-479. Les costumes fantasques proposés par Marc Boisseau pour *Shoot Again* répondent au dispositif scénique, ceux réalisés pour *Le Rouge et le noir* marquent l'évolution de Julien, du noir au rouge en passant par le bleu, de l'austérité à la mort, en passant par la reconnaissance sociale, de même que les costumes du roi Pausole, du roi bouffon au chef de guerre.

¹³ Dans *Les Aventures du roi Pausole*, le costumier Jean-Pierre Capeyron décline le code des cartes à jouer : le Pique représente les figures d'autorités (Taxis, Dame Perchuque), le Cœur les amoureux (la Blanche Aline, les reines), le Trèfle le peuple (Thiérlette, le Métayer) et le Carreau les trouble-fêtes (le peuple en révolte, les reines dans le harem). Le personnage de Giglio porte, dès sa première apparition, un costume qui allie le Trèfle et le Cœur : nouveau conseiller du roi, Giglio vient des confins du royaume pour prendre une place importante auprès du roi Pausole et est un adroit séducteur ; son costume illustre les aspirations du personnage. Cf. Annexe 25, *Ibid.*, pp. 459-462.

¹⁴ Cf. Annexe 22, *Ibid.*, pp. 455-456.

¹⁵ Edwige Bourdy, entretien mené par Clara Roupie, 24 mai 2018, « Annexes », p. 123.

¹⁶ Christophe Crapez, 25 avril 2018, *Ibid.*, p. 69.

¹⁷ Dans *Les Aventures du roi Pausole* (2004), le roi Pausole, pour marquer son mécontentement, frappe du poing sur une table. Celle-ci est amenée par un serviteur uniquement pour cet usage ; une fois le coup frappé, elle est ramenée en coulisses. Scène 11, Acte III, *Les Aventures du roi Pausole*, version de la Péniche Opéra. Cf. Annexe 20, *Ibid.*, p. 438.

¹⁸ Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Ibid.*, p. 88.

¹⁹ *Ibidem*.

Cette « peur du vide »²⁰ s'observe dans la présence secondaire d'accessoires et de figurants dans les spectacles²¹, et traduit une tendance au remplissage, à la fois dans l'écriture et dans la réalisation de la mise en scène tournée vers la recherche du sens, quitte à, parfois, signifier à l'excès.

La construction de systèmes de signes verbaux et non verbaux s'établit à partir de procédés nombreux et ultra-référencés – références aux œuvres²², références extérieures²³, références communes²⁴ – au service de la lisibilité des spectacles. Mireille Larroche est au centre du processus, omniprésente, dans un contrôle absolu des moindres détails, et produit une écriture précise et fournie de la mise en scène. Cette supervision pointilleuse refuse le vide scénique, mais prend le risque, toutefois, du remplissage gratuit.

2) Vers une opacification du sens

Dans les spectacles de la Péniche Opéra, la construction de livrets et de partitions ultra-référencés et une mise en scène de précision sont au service de l'accessibilité et de la lisibilité des œuvres. Toutefois, il apparaît que ces ambitions ne se réalisent pas : la multiplication des références et une signification à outrance brouillent finalement la lisibilité et perdent le sens premier du spectacle.

C'est ce que révèle la réception critique des spectacles. Les coupures de presse conservées dans les archives de la Péniche Opéra ont été sélectionnées par Mireille Larroche dans son processus de valorisation et de conservation des archives de la compagnie : les articles de journaux retrouvés sont principalement de bonnes critiques.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cf. Annexe 22, *Ibid.*, pp. 455-456. L'acrobate Anne Joubinaux et de modèles dénudés Guy Chodey et Clothilde Nonney viennent ponctuer les scènes des *Aventures du roi Pausole*.

²² Cf. Annexe 36, *Ibid.*, pp. 480. Les costumes de Danièle Barraud pour le Trio blanc d'*Ubu, opéra* sont ornés de poupées de chiffons qui pendent des ceintures. Miniatures ou trophées des personnages assassinés, les poupées sont en position de rejet, littéralement régurgitées par les costumes.

²³ Jean-Pierre Capeyron, pour les costumes des *Aventures du roi Pausole*, se sert de références prises « à la source » des premières représentations de l'opérette dans les années 1930 : un Pausole en roi de cœur et ses reines, nues, dans un harem aux accents orientaux. Ce matériau visuel est repris par le costumier notamment pour les éléments orientaux du harem qu'il réutilise pour les costumes des reines, et le code des cartes à jouer, qui donnent des indices sur le rôle social et la personnalité des personnages. Cf. Annexe 25, *Ibid.*, pp. 459-462.

²⁴ Les costumes du *Jardin des délices* de Claude Lemaire sont très lisibles pour le spectateur : ils traduisent la confrontation des costumes traditionnels de la compagnie Han Tang Yuefu de Taïwan, des kimonos très colorés, et des costumes de cour à la française, véritables reconstitutions historiques de costumes d'époque à ceci près qu'ils sont entièrement blancs.

C'est la raison pour laquelle nous ne pouvons pas nous limiter à ces documents issus des archives pour appréhender la réception critique des spectacles et élargissons ainsi nos recherches à l'aide des bases de données journalistiques. La réception critique permet, en l'absence d'étude sur les publics, d'approcher les spectacles et leur impact – artistique, idéologique – sur les publics rencontrés.

La critique salue régulièrement l'inventivité des mises en scène proposées par Mireille Larroche, son habileté à construire et mettre en scène des spectacles, à la fois dans l'espace réduit des péniches²⁵ et à l'extérieur, dans des salles de spectacles plus traditionnelles²⁶. Toutefois, il apparaît qu'un élément de dépréciation est particulièrement récurrent : les critiques s'accordent sur l'écart entre les projets artistiques de la Péniche Opéra – le choix des œuvres, le genre lyrique, le lieu de représentation, les choix artistiques – et leur réalisation.

Dans le cadre des œuvres reprises, la multiplication des éléments extérieurs à l'action est souvent perçue comme de l'ordre de la gratuité²⁷, sans lien apparent avec l'œuvre originale. Les problèmes de longueur et de discordance entre le matériau original et son interprétation essaient les articles. Pour *Les Aventures du roi Pausole*, la critique fait le constat de problèmes de rythme et d'interprétation, notamment dans la coordination entre l'orchestre de l'Opéra de Toulon et les chanteurs-acteurs²⁸, du manque d'enjeux

²⁵ Cf. Pour *Von Heute auf Morgen* : Anne Rey, « Culture Musiques. D'aujourd'hui à demain, à la Péniche-Opéra, à Paris Boulevard dodécaphonique », *Le Monde*, 9 février 1994, p. 15 ; pour *La Belle lurette* : Jacques Doucelin, « Café-théâtre musical », *Le Figaro*, 21 janvier 2000, p. 27 et Michel Parouty, « Pour qui sonne le glas », *Les Échos*, 20 janvier 2000, p. 57 ; pour *Outsider* : Michel Parouty, « Trahison(s) », *Les Échos*, 10 avril 2008, p. 11 et Claude Glayman, « Quand le premier art s'inspire du septième », *L'Humanité*, 7 juin 2008, p. 12.

²⁶ Cf. Pour *Ubu, opéra* : Agnès Dalbard, « "Ubu" se traîne », *Le Parisien*, 9 mai 2002, p. 23 ; Michel Parouty, « Ce mortel ennui... », *Les Échos*, 13 mai 2002, p. 56 ; Éric Dahan, « "Ubu" jusqu'à la lie », *Libération*, 13 mai 2002, p. 33 ; Yves Bourgade, « Un "Ubu, opéra" qui ne fait pas l'unanimité », *AFP Infos Françaises*, 13 mai 2002 ; Christian Merlin, « Jeu de pistes pour Ubu », *Le Figaro*, 13 mai 2002, p. 28 et Bruno Serrou, « Le Père Ubu pastiché en musique », *La Croix*, 13 mai 2002, p. 24. Pour *Les Aventures du roi Pausole* : Renaud Machart, « Un "Roi Pausole" aux semelles de plomb », *Le Monde*, 4 février 2004, p. 33 ; Yves Bourgade, « Les réjouissantes "Aventures du roi Pausole" égayent l'Opéra-Comique à Paris », *AFP Infos Françaises*, 23 janvier 2004 ; Jacques Doucelin, « Des difficultés [sic] de l'apesanteur », *Le Figaro*, 27 janvier 2004, p. 23.

²⁷ Par exemple, l'abondance des accessoires et des danseurs, acrobates et plasticiens présents dans les spectacles. Cf. Renaud Machart, « Un "Roi Pausole" aux semelles de plomb », art. cit.

²⁸ *Ibidem*.

dans l'interprétation de l'œuvre²⁹ qui fait régulièrement retomber l'attention du spectateur³⁰.

Au-delà, c'est une critique qui porte atteinte directement aux processus créatifs des spectacles de la compagnie, et notamment des créations. Par exemple, le principe de création de *Shoot Again* – l'association de quatre compositeurs et le montage de leurs compositions autour d'un livret unique – est finalement ce par quoi le propos du spectacle se brouille. C'est le constat de la critique Odile Quirot du *Monde* qui qualifie le spectacle de « bricolé »³¹ : « le livret [...] est diablement compliqué [...]. L'ensemble manque trop de cohésion pour que l'émotion, ou le plaisir, s'installe »³². C'est également ce que développe longuement Jacques Lonchamp à propos du spectacle *Le Rouge et le noir* en 1989 :

Un étincelant spectacle pour une œuvre trop intelligente et problématique [...]. Claude Prey tient une trop grande place dans notre paysage lyrique depuis plus de vingt ans [...] pour qu'on ne soit pas désolé de l'ennui que dégage *le Rouge et le Noir*, véritable opéra de deux heures vingt [...]. [...] Claude Prey a voulu faire un condensé ou un « précipité » d'opéra du dix-neuvième siècle [...]. Peut-être est-ce dans ce jeu de miroirs perpétuel que l'œuvre se dissout. [...] Pour lui [Claude Prey], l'idée même du spectacle, c'est « l'impossibilité de communiquer ». Il n'y a que trop bien réussi...³³

Cette « impossibilité de communiquer » avec l'œuvre de Claude Prey, une œuvre pour initiés qui rend le spectacle opaque, semble difficile à dépasser pour la rendre accessible au spectateur. Le constat est le même avec *Ubu, opéra* : la critique évoque la volonté du compositeur d'entremêler des œuvres lyriques mais dans une « partition manquant d'unité et assez mal agencée » et « une absence de style et de réelle personnalité », qui « ne parvient pas à maintenir l'attention du spectateur »³⁴. La critique interroge

²⁹ Le critique Jacques Doucelin écrit : « Le rythme, la fougue, l'humour décalé. [...] Ce qui compte n'est pas la beauté de la note, mais son rapport cocasse avec celle qui la précède ou la suit ». Jacques Doucelin, « Des difficultés [sic] de l'apesanteur », art. cit.

³⁰ Le critique Renaud Machart écrit : « On s'est ennuyé ferme [...]. L'œil est ravi, mais l'oreille peu gratifiée et l'attention est, hélas ! constamment découragée ». Renaud Machart, « Un "Roi Pausole" aux semelles de plomb », art. cit.

³¹ Odile Quirot, « Shoot again », *Le Monde*, 29 novembre 1986.

³² *Ibidem*.

³³ Jacques Lonchamp, « "Le Rouge et le Noir", de Claude Prey. Jeu de miroirs », *Le Monde*, 25 juillet 1989, p. 12.

³⁴ Bruno Serrou, « Le Père Ubu pastiché en musique », art. cit. C'est le même constat pour l'opérette *La Belle lurette* de Vincent Bouchot : l'opérette est alors considérée comme un genre désuet dans le paysage lyrique et musical français, et la composition ne correspond pas aux attentes des spécialistes en matière d'opérette : le décalage entre la « musique [...] spontanée » attendue dans l'opérette et la « pauvreté mélodique » [cf. Michel Parouty, « Pour qui sonne le glas », art. cit.] d'une « musique académique d'aujourd'hui » [Jacques Doucelin, « Café-théâtre musical », art. cit.] ne parvient pas à

l'intelligibilité des projets artistiques de la compagnie, et remet également en question la pertinence des outils dramaturgiques développés à la Péniche Opéra : l'adaptation et le montage rendent difficile la compréhension du spectacle qui devient inaccessible pour le spectateur.

La critique aborde enfin la question des publics de la compagnie, partagée entre un public traditionnel et un public élitiste, le « grand public » et le public de niche de la musique contemporaine : les spectacles sont apparemment « trop compliqué[s] »³⁵ et voués aux « initiés ». Ce constat interroge la capacité de la compagnie à répondre aux attentes des publics divers, mettant ici en tension le décalage entre le projet artistique, sa réalisation et les attentes des publics rencontrés³⁶.

Toutefois, nous nous devons de prendre du recul dans notre réflexion, quant au contenu des discours critiques évoqués. En prenant en compte la politisation de la critique à cette époque³⁷, le jugement critique varie principalement en fonction des journaux et des individus : les articles du *Monde* rédigés par Gérard Condé et Pierre Gervasoni sont toujours enthousiastes, tandis que ceux de Jacques Doucelin pour *Le Figaro* et de Michel Parouty pour *Les Échos* sont généralement bien moins dithyrambiques. La critique varie également en fonction du lieu de représentation : si les spectacles représentés dans les péniches Opéra et Adélaïde sont salués pour leur inventivité³⁸, la critique est plus difficile à convaincre dès lors que les spectacles sont créés à l'extérieur

convaincre la critique. Le critique Jacques Doucelin qualifie *La Belle lurette* d'« Opérette de quatre sous », et pour Michel Parouty écrit : « Le genre est mort, et bien mort. [...] La vision très intellectuelle de Vincent Bouchot, qui achoppe sur l'union du trivial et du musicalement correct, enfonce un autre clou du cercueil ».

³⁵ Pour Christian Merlin, l'œuvre de Vincent Bouchot est « trop compliqué[e] pour [le public] de l'opérette et trop éclectique pour celui de la musique contemporaine ». Christian Merlin, « Jeu de pistes pour Ubu », art. cit.

³⁶ Le critique Renaud Machart, à propos des *Aventures du roi Pausole* : « La mise en scène de Mireille Larroche est comme toujours astucieuse. Les gentils diront : "C'est sympathique." Mais fait-on un spectacle avec des astuces et du "sympa" pour seule ressource dramatique et poétique ? ». Renaud Machart, « Un "Roi Pausole" aux semelles de plomb », art. cit.

³⁷ Cf. Cristina Tosetto, *Pour une histoire de la critique dramatique et théâtrale en France et en Italie (1952-1996) : du protocole texto-centré à la fabrique du théâtre*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Sandrine Dubouilh, Gerardo Guccini et Marco Consolini, Montaigne-Humanités, Université Bordeaux-Montaigne, 2018 ; Léa Valette, *Les Lieux de la critique de théâtre en France : enjeux esthétiques et convictions politiques : 1964-1981*, thèse de doctorat réalisée sous la direction d'Emmanuel Wallon, Lettres, langues, spectacles, Université Paris X Nanterre, 2014.

³⁸ Par exemple, *Utopopolis*, *Actualité* et *Outsider*.

des locaux de la compagnie³⁹. Il semble que les spectacles plaisent s'ils sont créés dans un lieu en marge des structures lyriques traditionnelles, mais ne sont pas à la hauteur des attentes lorsque la compagnie s'implante dans un territoire et auprès d'un public attaché à une structure : le lieu de représentation influe sur les attentes des publics, et dans ce cas précis des critiques, qui y sont rattachés⁴⁰. Enfin, il est également significatif de souligner que les critiques évoluent au cours du temps : des choix artistiques encensés dans les années 1980 sont décriés dans la décennie suivante. Par exemple, c'est le cas des compositions de Claude Prey pour la Péniche Opéra : en 1980, la structure dramatique d'*Utopopolis*, qui se détache progressivement du réel pour entrer dans un univers imaginaire, est reconnue comme le symbole d'une écriture spécifique au théâtre musical, toutefois, la réutilisation d'une structure dramatique diluée dans *Le Rouge et le noir* en 1989 est problématique et induit une opacité de l'œuvre difficile à déchiffrer⁴¹.

Ce constat critique n'est, bien évidemment, pas représentatif de la réception des publics, cependant l'absence d'étude des publics de la compagnie empêche d'évaluer l'impact réel auprès des spectateurs. Il apparaît cependant que la multiplication des références et les outils dramaturgiques ne participent pas à rendre les spectacles accessibles et lisibles, au contraire, ils ont tendance à opacifier le sens des œuvres et des spectacles. La lisibilité n'est pas effective, puisque brouillée. C'est principalement là que s'inscrit la critique des spectacles de la Péniche Opéra : la compagnie produit des spectacles inventifs et originaux, mais qui peinent à aller au bout de leurs démarches artistiques. Qu'il s'agisse des livrets, des partitions ultra-référencées et/ou des propositions scéniques gonflées de significations, l'assemblage semble difficile à appréhender, ou en inadéquation avec les attentes des publics.

La recherche de lisibilité est le reflet des aspirations des membres de la Péniche Opéra : ils ne cherchent pas à politiser un propos, mais à le policer dans le sens grec de *πολις*, à le rendre accessible à la cité. Cette volonté d'intelligibilité prend la forme de systèmes de signes réinventés à chaque spectacle et d'une mise en scène précise et

³⁹ Par exemple, les spectacles abordés plus haut dans notre développement : *Les Aventures du roi Pausole* à l'Opéra-Comique puis à l'Opéra de Toulon, *Ubu, opéra* à l'Opéra-Comique et *Le Rouge et le noir* au festival d'Aix-en-Provence.

⁴⁰ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 2, « L'adaptabilité à l'environnement socio-culturel : s'adapter pour s'inscrire dans la cité ».

⁴¹ Cf. Gérard Condé, « "Utopopolis", de Claude Prey. Les dialogues de nulle part », *Le Monde*, 22 avril 1980 ; Jacques Lonchamp, « "Le Rouge et le Noir", de Claude Prey. Jeu de miroirs », art. cit.

chargée. Toutefois, les procédés de lisibilité se multiplient et se superposent, les outils de la *dramaturgie adaptative* induisent, dans une moindre mesure, une forme d'opacification du sens des spectacles : la revendication d'une liberté dans la création rejaillit directement sur l'appréhension et la compréhension des spectacles.

B. Une relation ambivalente avec le spectateur

La diversité des lieux et des espaces scéniques traversés par les équipes artistiques de la Péniche Opéra est fondamentale : elle permet, d'un point de vue artistique, de réinventer les dispositifs scéniques, et d'un point de vue *polistique*, de mener à bien le projet de démocratisation culturelle en construisant une relation nouvelle avec des publics divers à chaque spectacle. Compte tenu de l'absence d'études menées sur les publics et, ainsi, le manque de données précises, la réception est délicate à analyser. C'est la raison pour laquelle nous nous concentrerons sur la pensée d'un spectateur théorique, conçu dans la création et représentant le public supposé du spectacle. Mireille Larroche met au cœur de son discours le désir de créer des spectacles accessibles et l'importance de créer un contact avec le spectateur dans le cadre de la représentation⁴². Cette idée est d'autant plus significative dans les deux péniches de la compagnie, qui seront au cœur de notre démonstration. Toutefois, il apparaît qu'il existe un décalage entre le désir et la réalisation concrète : la relation qui se tisse avec le spectateur interroge sa place et son rôle dans la représentation, le type de communication instaurée, son impact et sa pérennité.

1) La proximité et le lien : construire l'intimité

À la Péniche Opéra, la distinction entre la scène – lieu duquel les signes sont produits – et la salle – lieu de la réception des signes – se brouille⁴³ : l'espace théâtral réduit empêche une véritable délimitation. Une relation particulière se crée entre le spectateur et l'espace scénique.

⁴² Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 2, B, 3 « La médiation culturelle : de nouveaux publics ? ».

⁴³ Cf. Raymond Avar et Paul Anrieu, *Le Spectateur au théâtre : recherche d'une méthode sociologique*, Étude du Centre national de Sociologie du travail, Bruxelles, Éditions de L'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1964, p. 25.

Elle naît principalement de l'inévitable proximité des deux espaces : l'absence de cadre de scène, d'une fosse d'orchestre et d'une délimitation nette entre la scène et la salle place le spectateur au plus près des interprètes, chanteurs-acteurs et musiciens. La place du spectateur dans l'espace théâtral est particulièrement révélatrice de la relation qui se tisse au cœur des péniches : l'espace scénique des maisons d'opéra et des théâtres municipaux installe le spectateur dans un rapport frontal traditionnel⁴⁴, un pacte de représentation figé où le spectateur ne se voit attribuer que peu de latitude, tandis que l'aspect modulable des péniches Opéra et Adélaïde instaure de nouveaux rapports avec le spectateur⁴⁵. Les traditionnels dispositifs frontaux⁴⁶ cèdent le pas aux dispositifs bi-frontaux⁴⁷ et transversaux⁴⁸, qui décentrent le regard et l'écoute du spectateur. Par exemple, dans *Outsider*, le dédoublement de l'espace scénique permet d'expérimenter les possibles scéniques offerts par les deux péniches : le spectacle se scinde en deux parties, l'une se déroule à Athènes dans la Péniche Adélaïde et la seconde à New-York dans la Péniche Opéra. Le dispositif installé dans la Péniche Adélaïde est immersif : l'action se déroule de part et d'autre de l'espace, dans un aller-retour constant entre l'avant et l'arrière du bateau ; le public est réparti en petits groupes autour de tables rondes de café et prennent part au décor, ils sont les clients d'un café-concert grec faisant face à une petite scène. La Péniche Opéra présente un espace scénique dans lequel le public est au centre d'une caisse de résonance et fait le lien entre la musique et l'action : les musiciens sont placés à une extrémité, et les chanteurs-acteurs à l'autre extrémité du bateau, les spectateurs sont installés les uns en face des autres au centre du plateau⁴⁹. Les péniches permettent de construire des espaces scéniques divers, à portée

⁴⁴ Cf. Jean-Pierre Ryngaert, « Texte et espace : sur quelques aventures contemporaines », *Pratiques*, n°41, mars 1984, p. 92.

⁴⁵ Chaque spectacle devient une occasion de réinventer une relation avec le public. Cf. Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*

⁴⁶ Les dispositifs frontaux des spectacles *Actualité*, *Shoot Again* et *Von Heute auf Morgen* placent le spectateur face au discours, mais il est mis à distance, à l'extérieur des « boîtes scéniques ».

⁴⁷ Pour *Utopopolis*, le dispositif scénique bi-frontal réduit et limite le nombre de spectateurs, le plaçant contre les murs en fer de la future Péniche Opéra. Le regard du spectateur entre dans une mécanique d'aller-retour dans l'espace scénique. Cf. Annexe 40, *Op. cit.*, p. 486.

⁴⁸ Pour *La Belle lurette*, Claude Lemaire propose un dispositif transversal succinct qui s'étend sur toute la longueur du plateau, mais dont la profondeur est réduite. L'espace scénique ressemble au zootrope de William George Horner : il donne l'illusion que c'est le monde de la fiction et non plus le personnage principal qui évolue en un ballet incessant de personnages, surgissant et disparaissant de manière soudaine. Cf. Annexe 11, *Ibid.*, pp. 276-280.

⁴⁹ *Ibidem*. Ce principe de simultanéité devait être originellement poussé à son paroxysme dans la circulation physique du spectateur entre Athènes et New-York au cours de la représentation : « On devait faire les deux parties du spectacle en même temps, le public devait se croiser et nous devons jouer deux fois ». Les contraintes techniques et musicales ont réduit ce dispositif interactif et, par là

unidirectionnelle et/ou multidirectionnelle⁵⁰. Cela participe de la liberté que s'octroie la compagnie dans la création : le lieu autorise tout autant l'expérimentation théâtrale et musicale que l'expérimentation spatiale.

La place du spectateur dans l'espace crée également une complicité entre les interprètes et le public, renforcée par les difficultés techniques des péniches comme espace de création et de représentation de spectacle lyrique et musical⁵¹ : les chanteurs-acteurs et le public sont dans une situation similaire d'inconfort qui renforce la complicité⁵². Elle a d'ailleurs un impact sur l'interprétation des chanteurs-acteurs⁵³ :

Sur la Péniche il faut être présent à 300 %, on ne peut pas se permettre de décrocher, même de façon fugitive ; on ne peut pas tricher. Si on s'absente de la scène, si on s'échappe involontairement de nos rôles, les gens le voient tout de suite. On sait quand il y a un vide. C'est vrai tout le temps bien sûr mais j'ai l'impression que c'est encore plus fort dans cet endroit. On est toujours sur la sellette.⁵⁴

C'est ce qu'évoque également Paul-Alexandre Dubois à propos de l'exiguïté des péniches : « les gens quand ils sont à un mètre [...] ne supportent pas qu'on regarde le chef, qu'il y ait des regards ailleurs »⁵⁵. La coprésence des interprètes et du public dans un espace réduit crée une proximité, une intimité et finalement une exigence de la performance.

L'exiguïté du lieu péniche induit une relation intime entre le spectacle et le spectateur, relation d'autant plus intime que les dispositifs scéniques, l'épure et la

même, le nombre de spectateurs pour chaque représentation. La possibilité d'un ordre interchangeable entre les deux parties du spectacle est annihilée au profit d'une lecture linéaire de l'œuvre. Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, p. 101.

⁵⁰ Ce constat fait le lien avec la pratique du compositeur Luigi Nono, qui appelle à aller au-delà de la frontalité et de la passivité du spectateur en détruisant le précepte du « je vois ce que j'écoute, j'entends ce que je vois ». Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 1, B, 1 « Le théâtre musical : tentative de définition d'un "genre" ».

⁵¹ L'acoustique est de mauvaise qualité et affecte nécessairement la production et la réception sonore. Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 2, A, 1 « Originalité et paradoxe du lieu péniche ».

⁵² Cette perspective rappelle l'installation de Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord : le confort n'est d'aucune utilité à la communication qui tend à s'installer, Peter Brook lance un défi à son art, « la victoire sur l'inconfort », c'est le même pari qui prend forme dans les locaux de la Péniche Opéra. Georges Banu, « Peter Brook et la coexistence des contraires », Georges Banu (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, Paris, Éditions du CNRS, septembre 1985, p. 67.

⁵³ Pour Vincent Bouchot, « la Péniche [Opéra] c'est un endroit qui a toujours très mal sonné, [...] mais [...] on chantait aussi fort que dans une maison d'opéra où l'acoustique est bonne, parfois même plus fort pour que les gens du fond aient une chance d'entendre ». Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, p. 92.

⁵⁴ Edwige Bourdy, 25 mai 2018, *Ibid.*, p. 118.

⁵⁵ Paul-Alexandre Dubois, 14 juin 2017, *Ibid.*, p. 19.

restriction spatiale tendent à restreindre le nombre de spectateurs. Mireille Larroche justifie cette relation intime par la volonté d'« aller à la rencontre du public sans intermédiaire »⁵⁶ : l'espace réduit des péniches est l'occasion d'établir un contact entre le spectateur et ce qu'il se passe sur le plateau. Cette intimité construit une proximité passagère, mais réelle et concrète dans l'immédiat de la représentation⁵⁷ : le spectateur passe de l'individu extérieur à la fiction (*Utopopolis*, *Shoot Again*, *Von Heute auf Morgen*) à l'interlocuteur privilégié du discours (*Actualité*, *La Belle lurette*). Toutefois, la relation créée permet-elle l'échange ? Quelle est la nature de cet échange ? Quel est le rôle du spectateur dans les spectacles de la Péniche Opéra ?

2) Une nécessaire distanciation

Si le spectateur devient l'interlocuteur privilégié du spectacle, mais il n'est pas pour autant intégré à la fiction comme un personnage actif. Il en va de même dans les spectacles créés à l'extérieur des péniches : les interactions directes avec le public sont rares pendant la représentation et tiennent plutôt de la connivence – clins d'œil musicaux, textuels ou scéniques – avec le public que d'interactions ou d'adresses réelles ; le spectateur est récepteur du spectacle. L'absence d'interaction pendant le spectacle est contrebalancée, hors du cadre de la représentation, par l'avant et l'après spectacle : l'accueil des spectateurs à la Péniche Opéra est placé sous le signe de la convivialité avec la mise à disposition d'un bar et de biens consommables pour les spectateurs⁵⁸.

Toutefois, Mireille Larroche ne conçoit pas le spectateur comme un récepteur *passif* dans la représentation : les spectacles de la Péniche Opéra introduisent une forme de distanciation du spectateur, au sens brechtien du terme⁵⁹. Mireille Larroche n'évoque pas explicitement la notion de distanciation, mais la mise à distance du réel « pour

⁵⁶ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 5.

⁵⁷ Cf. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1998, p. 101.

⁵⁸ Cet accueil convivial est particulièrement intéressant dans la Péniche Adélaïde, étant donné que le bar est directement installé dans la salle de représentation. Ce moment de partage a parfois lieu au cœur de la représentation, comme c'est le cas notamment pendant la première partie du spectacle *Outsider* qui se déroule dans la Péniche Adélaïde. Les spectateurs, installés dans un espace représentant un café-concert, sont invités à consommer pendant le spectacle.

⁵⁹ Cf. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, traduction de Guy Delfel, Jeanne Lorang et Jean Tailleur, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

mieux l'interroger »⁶⁰ : « l'essentiel étant de ne pas perdre le propos de l'œuvre et la notion de divertissement. Le spectacle doit toujours rester ludique ». ⁶¹

Elle souligne d'ailleurs l'influence de ce qu'elle nomme le divertissement pascalien⁶², au sens philosophique, pour permettre « au public de prendre la distance par rapport au réel afin de mieux l'interroger »⁶³. Il apparaît explicitement dans le discours de Mireille Larroche des éléments proches de la théorie brechtienne⁶⁴, en ce qu'elle souhaite instaurer un échange avec le spectateur dans un rapport de divertissement et de distance réflexive, deux éléments fondamentaux qui définissent le rôle du spectateur brechtien, « maintenu dans une distance qui permet critique et jugement face à ce qui lui est montré, [et] navigue entre divertissement et réflexion avec discernement »⁶⁵. Mireille Larroche définit ici la relation qu'elle souhaite entretenir avec le spectateur à travers les spectacles : par le divertissement, susciter une interrogation dans la représentation d'un réel mis à distance⁶⁶.

Cela induit une certaine prise de recul qui renvoie directement à la conception brechtienne du processus de distanciation, le *Verfremdungseffekt* : la distanciation n'est pas un *état* de distance objective pour le spectateur, mais une *action*, un *mouvement vers* la distance réflexive. La distanciation n'est possible que par une identification *a minima*

⁶⁰ Mireille Larroche, Additif par message électronique, 7 mars 2018, « Annexes », p. 55.

⁶¹ Mireille Larroche, 11 avril 2018, *Op. cit.*, p. 65.

⁶² Mireille Larroche, entretien mené par Thomas Niel, 20 octobre 2019, *Ibid.*, p. 162.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Chez Bertolt Brecht, la musique participe elle aussi au processus de distanciation, elle n'est pas considérée comme un accompagnement du texte, mais elle est porteuse d'un discours qui lui est propre. La *Misuk* intervient *face* au texte et commente l'action scénique, souvent en tant que contrepoint parodique ou satirique. Cf. Hanns Eisler, « Brecht et la musique », *Musique et société*, traduction de Diane Meur, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, pp. 191-196 ; Gérard Allouche, « De la musique à la "misuque" », *Le Tartuffe 2*, Gérard Allouche (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, 2010, pp. 17-33 ; Yves Bourgade, « Brecht et la musique : une très étroite relation », *Le Tartuffe 2*, *Op. cit.*, pp. 13-15.

⁶⁵ Karine Saroh, *Le Théâtre musical au XX^e siècle, une expérience politique*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Muriel Plana et Frédéric Sounac, ALLPH@ Arts du spectacle, Université Toulouse 2 – Jean Jaurès, 2018, p. 20.

⁶⁶ Dans *Actualité*, la représentation met à distance des faits directement issus du réel – la sélection d'articles de journaux – par le biais de leur réécriture et de leur mise en musique : le réel est mis de côté pour être interrogé. Ce principe de mise à distance du réel est réutilisé dans bon nombre de spectacles de la compagnie : *Utopopolis*, *Actualité*, *Le Rouge et le noir*, *Ubu*, *opéra*, *Tchériomouchki*, *un coin de paradis à Moscou*, *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*.

qui sera ensuite distanciée⁶⁷. C'est justement dans cette identification suivie d'une mise à distance que s'inscrit la notion de *catharsis* :

Il doit se passer quelque chose sur scène qui est du domaine de la *catharsis* et on est là pour ça. En tant que metteuse en scène, j'ai toujours pensé qu'il fallait « qu'il se passe quelque chose », coûte que coûte au moment de la représentation. [...] Il y a du partage oui, mais avec une dimension plus volontaire : la représentation est un moyen de faire partager une utopie.⁶⁸

Pour Mireille Larroche, la *catharsis* est l'objectif de la représentation. Cette vision de la représentation fait le lien avec la construction d'une unité des spectateurs et des interprètes dans le présent de l'acte théâtral. Si Mireille Larroche récuse la dimension religieuse, elle affirme toutefois qu'« il se passe quelque chose » entre le corps et l'esprit du spectateur, une « nécessité du transfert »⁶⁹, qui se traduirait dans la *catharsis*.

Nous identifions la *catharsis* recherchée dans les spectacles de la Péniche Opéra comme un objet à prendre dans le sens aristotélicien⁷⁰ le plus pur, hors de toute interprétation classique⁷¹. La *catharsis* s'instaure dans un aller-retour entre la scène et le spectateur, entre reconnaissance et mise à distance :

Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter [...] et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité [...]; la raison en est qu'apprendre est un plaisir pas seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes [...]; en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui.⁷²

⁶⁷ Cf. Muriel Plana, « Fictions dialogiques : de la théâtralité épique à la théâtralité *queer* », *Puissances de la fiction théâtrale. Registres*, Jean De Guardia et Muriel Plana (dir.), revue de l'IRET, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2019, pp. 83-96.

⁶⁸ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 12.

⁶⁹ Mireille Larroche, 11 avril 2018, *Ibid.*, p. 65.

⁷⁰ Cf. Aristote, *La Poétique*, *Op. cit.*, p. 87 : « la tragédie est l'imitation [...] qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à de pareilles émotions ». La notion de *catharsis*, traduite du grec ancien *καθαρσις*, signifie littéralement la séparation du bon et du mauvais. Le spectateur est libéré de ses émotions négatives.

⁷¹ Cf. Jean Racine, Préface de *Phèdre* [1677], *Théâtre II*, Paris, Éditions GF Flammarion, 1965, p. 199. La *catharsis*, au sens classique, s'entend comme une *purification* des passions d'un point de vue moral, elle est un outil au service de l'édification morale des spectateurs, le spectateur est purifié de ses passions contraires au sens moral et religieux de la société.

⁷² Aristote, *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot [1980], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011, 48b4.

La *catharsis* est associée à un plaisir de re-connaissance des individus, des objets et des images, un plaisir mimétique de *purgation* ou d'*épuration*, selon Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot⁷³ :

Si donc la tragédie peut « épurer » les émotions qu'elle éveille chez le spectateur et ainsi lui donner du plaisir et non de la peine, c'est en tant qu'elle offre à son regard des objets eux-mêmes épurés [...]. La *katharsis* tragique est le résultat d'un processus analogue : mis en présence d'une histoire (*muthos*) où il reconnaît les *formes*, savamment élaborées par le poète, qui définissent l'essence du pitoyable et de l'effrayant, le spectateur éprouve lui-même la pitié et la frayeur, mais sous une forme quintessenciée, et l'émotion épurée qui le saisit alors et que nous qualifierons d'esthétique s'accompagne de plaisir.⁷⁴

La *catharsis* serait le plaisir mimétique lié à la reconnaissance des formes, mais sous une forme épurée : c'est un processus émotionnel, car il permet au spectateur d'éprouver lui-même des émotions, et intellectuel en ce qu'il induit une reconnaissance – et ainsi, une connaissance – par l'identification. La démarche est intime puisque la représentation devient le lieu de l'échange entre deux systèmes de signes, l'individu et le monde tel qu'il est interprété et représenté dans le spectacle⁷⁵. Cette vision de la *catharsis* comme processus de purgation se rapproche finalement de la distance réflexive propre à la distanciation brechtienne : il ne s'agit pas de s'identifier aux personnages, mais d'identifier et de reconnaître. À la Péniche Opéra, cette *catharsis distanciée* se situerait entre l'émotion et la pédagogie pour représenter le monde et le rendre intelligible aux spectateurs dans le cadre de la représentation.

La mise à distance du spectateur dans les spectacles de la Péniche Opéra apparaît comme une nécessité pour engager un dialogue, pour ouvrir aux échanges. Si, chez Brecht, la distanciation est un moyen mis au service d'un engagement politique et social, pour Mireille Larroche, la distanciation n'est pas utilisée à des fins politiques⁷⁶, elle participe toutefois à la transmission du propos social et *politique*, contenu dans les spectacles⁷⁷. Il est cependant difficile de statuer sur son efficacité auprès du public dans

⁷³ Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot notes à Aristote, *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁷⁵ À titre d'exemple, c'est ce qu'il se produit dans la représentation de *Chantier Woyzeck* au Théâtre Jean Vilar : le spectateur expérimente une forme de *catharsis* dans la représentation du meurtre de Marie qui fait directement écho, pour les habitants de la ville de Vitry-sur-Seine, à l'assassinat de Sohane Benziane.

⁷⁶ Mireille Larroche refuse l'instrumentalisation politique, elle met à distance un théâtre de la politique et rejette le théâtre militant. Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, A, 2 « Le refus d'un théâtre militant » ; Mireille Larroche, entretien mené par Thomas Niel, 13 mai 2019, « Annexes », pp. 137-147.

⁷⁷ Cf. *Supra*. Partie III, chapitre 1 « Les conséquences de l'adaptation dans la création ».

les spectacles, l'impact de la mise à distance du réel pour mieux l'interroger reste de l'ordre du théorique.

La construction de la place et du rôle du spectateur dans l'espace et le temps immédiat de la représentation passe par l'intimité et la proximité entre le spectacle et le spectateur. La relation qui se construit est toutefois placée sous le signe de l'ambivalence : malgré une réflexion sur l'échange et la transmission avec le spectateur, elle ne garantit ni une interaction active dans le cadre éphémère et circonscrit de la représentation, ni une forme de pérennité au dehors⁷⁸. Cette relation est compromise par la diversité des lieux et des publics rencontrés, la pérennité est difficile lorsque l'implantation de la compagnie sur un territoire est ponctuelle.

C. Une absence d'identité esthétique ?

La réinvention de la création à chaque nouveau spectacle – sources de financement, lieux de représentations, équipes artistiques – et la mise en application de la *dramaturgie adaptative* dont découlent des spectacles très différents légitiment la revendication d'une forme de liberté dans la création. Toutefois, si les liens artistiques sont reconnaissables⁷⁹ entre les spectacles, existe-t-il une identité esthétique unique et commune à tous les spectacles de la Péniche Opéra ?

⁷⁸ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 2, B « S'adapter aux publics : quel(s) public(s) pour la Péniche Opéra ? ». Par exemple, la réception mitigée de *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* à l'Opéra de Toulon ou encore l'unique représentation de *Chantier Woyzeck* au Grand Théâtre de Calais. En allant plus loin, il semble également que l'adhésion du spectateur soit déterminée par la confirmation de son idéologie. Le spectateur s'identifie à ce qui se produit sur scène à partir du moment où ses valeurs sont reconfirmées. Pour adhérer au spectacle, il faut être adhérent à l'idéologie défendue par celui-ci : « Le public est fondamentalement beaucoup plus intéressé à reconfirmer ses propres valeurs qu'à s'inquiéter du bonheur du personnage auquel il s'identifie ; le héros est volontairement sacrifié au profit de ce qui donne un sens de l'orientation dans le monde. [...] Seule l'identification au système de valeurs peut conférer une harmonie totale à l'âme du spectateur ». Éli Rozik, « Towards a Methodology of Play Analysis : a Theatrical Approach », *Assaph*, n°6, 1990, p. 63. Cf. Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Nathan Université », série « Arts du spectacle », 1996 ; Louis Althusser, « Notes sur un théâtre matérialiste », *Pour Marx*, Paris, Maspéro, 1965.

⁷⁹ Cf. *Supra*. Partie III, chapitre 1 « Les conséquences de l'adaptation dans la création » ; chapitre 2 « Les outils de la dramaturgie adaptation : vers une forme de liberté artistique ».

1) La diversité esthétique : deux spectacles en miroir, *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*

En comparant deux spectacles issus de la même matière dramatique, nous démontrons la diversité esthétique apparente dans les spectacles de la Péniche Opéra. Les deux spectacles se suivent dans le temps, *Wozzeck* en 2013 et *Chantier Woyzeck* en 2014, mais les deux projets font appel à des personnalités artistiques différentes⁸⁰. Ils se présentent comme deux variations sur une même histoire, un même fait divers, une même pièce, celle de Georg Büchner. De ce fait, *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck* en proposent deux lectures dramatiques très proches : les deux spectacles convergent autour de la notion d'actualisation, de réactualisation du propos, le but étant d'interroger la place de l'histoire de Woyzeck-Wozzeck dans la société du début du XXI^e siècle⁸¹.

Toutefois, les deux spectacles divergent dans leurs approches dramaturgiques et esthétiques. *Wozzeck* est une reprise de l'œuvre d'Alban Berg, réorchestrée par John Réa dont le matériau initial n'est pas altéré. Mireille Larroche conserve la langue, le livret et la tendance à l'unification de la fable par la musique⁸². *Wozzeck* se présente comme une relecture fidèle d'un matériau dramatique transformé, poli au travers de différents médiums – du fait divers au théâtre, du théâtre à l'opéra, de l'opéra à la réorchestration. Ce n'est pas le cas dans le travail conjoint d'Aurélien Dumont et de Dorian Astor pour *Chantier Woyzeck* : ils remontent à la source du matériau originel, l'écriture de Georg Büchner⁸³. *Chantier Woyzeck* embrasse la nature imparfaite et inachevée de l'œuvre originale : les processus de réécriture et d'adaptation se concentrent sur l'aspect fragmentaire de l'œuvre de Georg Büchner et sur l'hétérogénéité vocale et instrumentale⁸⁴. Si la fable originelle est la même, *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck* diffèrent par leurs structures textuelle et compositionnelle.

⁸⁰ Cf. Annexe 2a, « Annexes », pp. 221-250. En dehors de la metteuse en scène Mireille Larroche et de la présence de Dorian Astor – comme dramaturge pour *Wozzeck*, librettiste pour *Chantier Woyzeck* –, les équipes artistiques et les interprètes des spectacles sont sensiblement différentes.

⁸¹ Cf. *Supra*. Partie III, chapitre 2, C, 2 « Hybridité esthétique : la tension perpétuelle entre reconstitution et actualisation ».

⁸² Pour Theodor W. Adorno, « dans *Wozzeck*, [...] où la musique absorbe totalement le texte, elle devient la chose essentielle ». Theodor W. Adorno, *Alban Berg, le maître de la transition infime*, Paris, Éditions NRF Gallimard, 1989, p. 145.

⁸³ Cf. Jean-Paul Olive, « Littéralité et temporalité dans le *Wozzeck* d'Alban Berg », art. cit., pp. 35-48.

⁸⁴ Cf. *Supra*. Partie III, chapitre 2, A, 2 « Transformer le matériau original : la transposition et la réécriture dans *Le Rouge et le noir*, *La Belle lurette*, *Ubu*, opéra et *Chantier Woyzeck* ».

Les propositions scéniques ont tendance à dépeindre un univers similaire : il s'agit de représenter un espace contemporain en marge, en bordure d'une grande ville, un *no man's land*⁸⁵. Pour *Wozzeck*, Jean-Pierre Larroche propose un espace urbain :

Au lieu d'une caserne, un *no man's land* d'une grande ville européenne d'aujourd'hui [...]. Une rue, une impasse, une palissade derrière laquelle une friche attend la prochaine opération immobilière du quartier, enfin un échafaudage qui domine ce *no man's land*. [...] Une camionnette garée sur le trottoir [...]. Des SDF squattent un coin sur un vieux canapé récupéré, deux bouches d'aération du métro déversent leurs odeurs nauséabondes. Une bouche à incendie. Des poubelles.⁸⁶

Tandis que Thibaut Fack suggère pour *Chantier Woyzeck* un espace, non plus au cœur de la cité, mais à la périphérie de celle-ci :

De nos jours, en banlieue, une dalle devant des barres d'immeubles, cité que la municipalité a décidé de raser et de réhabiliter. Les destructions ont commencé. La plupart des habitants ont déjà été expulsés, sauf un groupe qui n'a pas pu ou voulu partir. Tous vivent plus ou moins ensemble, chacun essaie de se trouver son coin, son territoire, mais il est difficile de s'isoler. [...] La scénographie de *Chantier Woyzeck* donne à voir un véritable chantier. Cet espace peut être lu à la fois comme un lieu en cours de démolition et comme un chantier en construction. C'est en tous les cas un *no man's land* dans lequel des individus tentent de vivre collectivement et de s'isoler individuellement.⁸⁷

Si nous comparons les scénographies de *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*, les aspirations et inspirations scéniques sont les mêmes pour les deux spectacles, toutefois, les dispositifs n'ont que peu en commun : Jean-Pierre Larroche propose pour *Wozzeck* un espace réaliste tout en longueur, qui défile sans jamais atteindre la fin de la palissade centrale ; Thibaut Fack construit pour *Chantier Woyzeck* une boîte hermétique fermée par des bâches de chantier où tout espace réaliste est aboli⁸⁸. Le premier joue avec la notion d'horizontalité et de réalisme tandis que le second aboutit à une réflexion sur l'enfermement dans un espace non-figuratif.

⁸⁵ Ce terme est d'ailleurs utilisé à la fois pour qualifier la scénographie de *Wozzeck* et de *Chantier Woyzeck*. Cf. Mireille Larroche, Dossier spectacle *Wozzeck*, « *Wozzeck – Janvier/Mars 2013* », Dossier 284, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 163 ; Dorian Astor, Dossier spectacle *Chantier Woyzeck*, « *L'Île des fous – Folie et Musique – 2014* », Dossier 286, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 166.

⁸⁶ Mireille Larroche, Dossier spectacle *Wozzeck*, « *Wozzeck – Janvier/Mars 2013* », Dossier 284, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 163.

⁸⁷ Dorian Astor et Thibaut Fack, Dossier spectacle *Chantier Woyzeck*, « *L'Île des fous – Folie et Musique – 2014* », Dossier 286, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 166.

⁸⁸ Cf. Annexes 33 et 34, « Annexes », pp. 475-476.

De même, le choix de costumes contemporains dans les deux spectacles⁸⁹ traduit des objectifs différents : pour *Wozzeck*, la costumière Danièle Barraud travaille à la recherche des « équivalences »⁹⁰ sociales contemporaines, et chaque personnage se voit assigner un rôle dans la société marginalisée⁹¹, tandis que les costumes réalisés par Camille Pénager⁹² pour *Chantier Woyzeck* manifestent une volonté d'inscrire le spectacle dans un univers contemporain sans identification sociale précise des personnages.

Enfin, la diversité esthétique transparait directement sur scène dans la direction d'acteurs : *Wozzeck* se concentre sur la marginalisation de son personnage principal, tandis que *Chantier Woyzeck* raconte l'histoire d'un groupe d'individus marginalisés de et par la société. Le respect de la délimitation des scènes de l'œuvre d'Alban Berg ne permet pas de rompre avec une structure qui se concentre sur un personnage, tandis que *Chantier Woyzeck* autorise les scènes de foule et de débordement. La focale se déplace de la subjectivité à l'objectivité et se ressent dans l'esthétique générale des spectacles : c'est précisément dans l'écart entre la cohésion et la dispersion que divergent *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*.

Cet exemple de spectacles construits en miroir est particulièrement significatif de la diversité de traitement dramaturgique et esthétique des œuvres à la Péniche Opéra. La même fable conduit à des choix dramaturgiques différents, induits par la réinvention perpétuelle des approches et la diversité des moyens – financiers, artistiques, humains – pour la production et la création de chaque spectacle⁹³. Par là même, la reproduction du même n'est pas recherchée à la Péniche Opéra, il n'existe pas d'identité esthétique unique.

⁸⁹ Les costumes de *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck* sont créés par deux costumières distinctes : Danièle Barraud pour *Wozzeck*, Camille Pénager pour *Chantier Woyzeck*.

⁹⁰ Danièle Barraud, 20 février 2018, *Op. cit.*, p. 41.

⁹¹ Cf. *Supra*. Partie III, chapitre 2, C « L'hybridité artistique ».

⁹² Cf. Annexe 38, « Annexes », pp. 482-483.

⁹³ Le constat est le même pour deux spectacles, très proches dans le temps et l'espace : *Ubu, opéra* et *Les Aventures du roi Pausole*. Créés comme les deux faces d'une même pièce sur une gestion puérile et bouffonne du pouvoir, leurs approches dramaturgiques et esthétiques divergent largement. Cf. *Supra*. Partie III, chapitre 2, A « L'adaptation des matériaux pour permettre la création » ; Clara Roupie, « Pausole et Ubu, même combat : la re-création à l'œuvre dans la compagnie Péniche Opéra », Journée d'étude sur la Péniche Opéra, IRET, IReMus et Criham à l'Université de Poitiers, 8 mars 2018.

2) « C'est Péniche ! » : un état d'esprit qui surpasserait les spectacles ?

Les projets artistiques divers, les lieux de représentation traversés et les publics rencontrés sont autant de variables qui réfutent l'hypothèse d'une identité esthétique propre à la compagnie. Pour Mireille Larroche, cette absence d'identité esthétique est assumée, voire revendiquée⁹⁴, toutefois, il apparaît dans les entretiens menés avec les membres – interprètes, metteuse en scène ou équipes artistiques – de la compagnie, qu'il existe bien une cohérence qui serait la marque, si ce n'est d'une identité, en tout cas d'un état d'esprit propre à la Péniche Opéra⁹⁵.

L'expression « c'est Péniche ! »⁹⁶ est un élément qui transparaît de manière récurrente dans les entretiens menés auprès des membres et des partenaires de la Péniche Opéra. Elle traduit un sentiment d'appartenance fort, une sorte de label pour évoquer des spectacles qui traduisent « l'esprit » de la Péniche Opéra. Il semble d'ailleurs que ce terme ne s'applique pas uniquement aux spectacles en tant qu'unités distinctes, mais à la compagnie elle-même. En quoi consiste l'état d'esprit « péniche » ?

Les « spectacles Péniche »⁹⁷ sont, sans doute, les plus significatifs pour analyser l'identité esthétique de la compagnie. Créés et produits dans les locaux de la compagnie, au plus près des spectateurs, ils ont pour point commun la construction d'une vision *artisanale* de la création, un art collectif de la *fabrique*, c'est-à-dire une propension à créer ensemble avec peu de moyens financiers⁹⁸. Pour Béatrice Cramoix, ces spectacles sont représentatifs d'un « état d'esprit particulier » :

⁹⁴ Mireille Larroche, 7 mars 2018, *Op. cit.*

⁹⁵ Cf. Annexes – Entretiens.

⁹⁶ Cf. Entretiens avec Mireille Larroche, 14 décembre 2016, 7 mars 2018 et 11 avril 2018 ; entretien avec Christophe Crapez, 15 avril 2018 ; entretien avec Danièle Barraud, 20 février 2018 ; entretien avec Edwige Bourdy, 25 mai 2018.

⁹⁷ Par exemple, *Utopopolis*, *Actualité*, *Shoot Again*, *La Belle lurette* et *Outsider*.

⁹⁸ Cf. Béatrice Cramoix, entretien mené par Clara Roupie, 6 juin 2017, « Annexes », p. 126.

Un état d'esprit particulier, un art de concevoir et d'élaborer des spectacles devenu une habitude, plus encore une tradition à la Péniche Opéra ; bricoler, ajuster, monter des pièces, des bouts de texte ensemble, « détourner » de son contexte initial, donner un sens différents par ironie, mauvaise foi, subversion, pour déstabiliser, pervertir ou tout simplement faire sourire, avec un peu de chance, faire rire [...] ! C'est aussi écrire d'une certaine manière indescriptible sans aucun doute, mais reconnaissable et par nous et par les spectateurs, et qui, parfois, faisait réagir plus par la forme que par le contenu : on reconnaissait l'écriture « péniche »... Ceci explique plus ou moins le terme de « montage » : tout était artisanal, mais quelque part, on ne fabriquait pas des objets tout à fait concevables --- oserais-je dire « convenables » ? --- mais des « monstres » des machines inexplicables ou encore inexplicables propres à intriguer et si possible à plaire.⁹⁹

Selon elle, l'état d'esprit de la compagnie se manifeste dans une écriture particulière qui explique – et confirme – l'utilisation d'outils spécifiques¹⁰⁰ pour faire émerger une forme d'hybridité artistique dans une réinvention perpétuelle des approches dramaturgiques, de l'écriture, de la composition et des espaces scéniques¹⁰¹. Cette citation résume en soi la revendication d'une liberté dans le processus créatif, qui se traduit par un mode de production et de création original et le développement d'une méthode propre à la compagnie. L'état d'esprit de la compagnie se construit sur des pratiques artistiques et une conception du spectacle lyrique communes.

Au-delà de la création, l'état d'esprit « péniche » se fonde sur une pérennité des membres des équipes artistiques et des interprètes. Ces personnalités récurrentes¹⁰² participent selon leurs capacités – propositions scéniques, transcriptions, adaptations, compositions, interprétation – à la construction du spectacle : l'intérêt artistique dépasse les difficultés et les contraintes techniques et financières, « les gens qui étaient là étaient suffisamment passionnés par ce qu'ils faisaient pour insuffler un état d'esprit assez particulier »¹⁰³. Pour Edwige Bourdy, l'état d'esprit de la compagnie s'incarne dans la faculté des membres à « rebondir » et à créer ensemble :

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Cf. *Supra*. Partie III, chapitre 2 « Les outils de la dramaturgie adaptative : vers une forme de liberté artistique ».

¹⁰¹ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 2, A, 1 « Originalité et paradoxe du lieu péniche ».

¹⁰² Vincent Bouchot, Edwige Bourdy, Béatrice Cramoix, Christophe Crapez, Yves Coudray, Pierre Danais, Paul-Alexandre Dubois, Claude Lavoix et Lionel Peintre sont les représentants de ce « noyau dur » des spectacles de la compagnie.

¹⁰³ Vincent Bouchot, 5 mai 2018, *Op. cit.*, p. 97.

Ça veut dire esprit de troupe, ça veut dire rebondir les uns sur les autres. [...] Ça c'est l'esprit Péniche. Malgré les contraintes et la rigueur [...] on garde un espace de liberté, il y a un endroit qui nous appartient à nous seul et entre nous sur scène et que, si infime soit-il, on exploite au maximum dès que l'occasion se présente.¹⁰⁴

L'« esprit Péniche » se résume à la capacité à s'adapter aux contraintes diverses et à conserver un espace de liberté dans la création.

Cet état d'esprit collaboratif et artisanal propre à la Péniche Opéra, est d'ailleurs réutilisé dans d'autres contextes, notamment au sein de la troupe de Christophe Crapez, fondée en 2015 avec Alain Patiès, ancien assistant à la mise en scène de Mireille Larroche à la Péniche Opéra :

Tout le monde met la main à la patte parce que le milieu de la culture à l'heure actuelle reste de l'artisanat. Il n'y a pas énormément de moyens. C'est par la force des choses. On ne demanderait pas mieux que d'avoir une chargée de production, un chargé de diffusion, un administrateur, une administratrice. On fait un peu tout, ça interroge beaucoup, mais le public est là.¹⁰⁵

Les interprètes de la compagnie conservent des modes de fonctionnement – collaboration, travail en équipe – employés tout au long des années d'activité de la Péniche Opéra.

De même, les artistes, entre eux, poursuivent leurs collaborations artistiques à l'extérieur des locaux flottants de la compagnie. Yves Coudray, à la tête de la direction artistique du Festival Offenbach d'Étretat depuis 2010, collabore à plusieurs reprises avec ses anciens partenaires de jeu : Edwige Bourdy pour le spectacle *L'Île de Tulipatan* en février 2017, ou encore Christophe Crapez, dont il programme *l'Orphée aux Enfers* de Frank T'Hézan en juillet 2017 à Étretat. La compagnie Péniche Opéra et l'état d'esprit qui s'y développe tissent des liens artistiques et humains entre les individus.

Les personnalités artistiques, et Mireille Larroche au premier plan¹⁰⁶, contribuent pleinement à construire un état d'esprit « péniche ». L'impact de la capacité

¹⁰⁴ Edwige Bourdy rappelle une anecdote au sujet du spectacle *Les Aventures du roi Pausole* : « Un soir, la vache qui jouait dans le spectacle reste coincée dans le monte charge de l'Opéra-Comique. Le lendemain, elle est remplacée par un poney et Paul-Alexandre [Dubois] ou Christophe Crapez, je ne sais plus lequel des deux, propose au roi – alias Lionel Peintre – « du lait de poney » ... On a failli ne pas s'en remettre. Ça c'est l'esprit Péniche ». Edwige Bourdy, 25 mai 2018, *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁵ Christophe Crapez, 25 avril 2018, *Ibid.*, p. 79-80.

¹⁰⁶ Cf. *Supra*. Partie II, chapitre 3 « L'artiste face à l'adaptabilité ».

d'adaptation de la compagnie sur la création, la *dramaturgie adaptative* à l'œuvre, la diversité esthétique des spectacles et, plus largement, la réinvention des modalités de la création à chaque spectacle participent à forger une pratique particulière du spectacle lyrique et un état d'esprit artisanal et collaboratif.

Il semble qu'il n'existe pas d'identité esthétique unique clairement reconnaissable entre les spectacles. Cela découle principalement de la démarche *polistique* et artistique de la compagnie, et de sa capacité d'adaptation. Si, pour Mireille Larroche, « le but n'était pas de faire du beau »¹⁰⁷ et qu'elle ne souhaite pas non plus donner de positionnement politique à son théâtre¹⁰⁸, il apparaît qu'un état d'esprit « péniche » se constitue et justifie l'autonomie et la liberté dans la création dont font preuve les membres de la compagnie.

La *dramaturgie adaptative* se présente comme un système opérant, en lien direct avec la capacité d'adaptation de la compagnie, la réinvention perpétuelle des approches dramaturgiques et de la création des spectacles. Toutefois, l'ambition première de rendre les spectacles lisibles et accessibles à tous est un pari qui, parfois, n'est pas payant : les spectacles de la compagnie sont apparemment souvent en décalage avec les attentes des publics.

De même, la volonté de créer un lien avec les publics à travers une réflexion sur son rapport à l'espace est contrecarrée par la capacité d'adaptation de la compagnie dans la succession des lieux de représentation : la mobilité et la variabilité ne permettent finalement pas de construire une relation pérenne avec le spectateur. Ces éléments empêchent de définir une identité esthétique unique à la compagnie.

Toutefois, si la *dramaturgie adaptative* affecte les spectacles et leur perception, elle est en cohérence avec le projet *polistique* de Mireille Larroche : participer, dans une moindre mesure, à la démocratisation du spectacle lyrique en créant des spectacles et en allant à la rencontre de publics divers. Ce projet, à l'origine des fonctionnements adaptatifs de la compagnie tout au long de ses années d'activité, construit, à travers la

¹⁰⁷ Mireille Larroche, 14 décembre 2016, *Op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁸ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2, A « Un projet *polistique* fort ».

dramaturgie adaptative, une conception artisanale de la création et un véritable « état d'esprit péniche ».

CONCLUSION PARTIELLE

Paradoxalement, c'est par le biais de l'adaptabilité de la compagnie que se construit son originalité artistique. À la Péniche Opéra, la création est soumise aux contraintes d'adaptation mais est également caractérisée par une autonomie et une forme de liberté.

La compagnie fait de sa capacité d'adaptation une ligne de conduite artistique : ce que nous appelons la *dramaturgie adaptative* permet d'appréhender l'hétérogénéité des projets artistiques et de déceler une méthode dramaturgique précise, qui se nourrit des contextes socio-économiques et socio-culturels traversés, se prête à l'expérimentation artistique et élabore des outils dramaturgiques spécifiques dont résultent des spectacles très divers. Cette méthode particulière est propre à la compagnie, et découle directement de la mise en application du projet *polistique* et artistique de Mireille Larroche¹ : créer un échange avec des populations diverses en conservant une autonomie et une liberté dans la création.

La *dramaturgie adaptative* rencontre toutefois ses limites : une recherche de lisibilité excessive pour pallier une opacification des œuvres, ou la difficulté de tisser un lien pérenne avec le spectateur. Plus largement, elle interroge l'identité esthétique de la compagnie, qui finalement ne semble exister que dans sa diversité.

Au-delà des spectacles, la *dramaturgie adaptative* fait écho au fonctionnement économique de la compagnie. Elle illustre la capacité d'adaptation constante, économique et artistique, et une forme d'opportunisme assumé par Mireille Larroche. L'adaptabilité est nécessaire : elle participe pleinement à construire une « marque de fabrique », un état d'esprit collaboratif et artisanal élaboré dans un contexte porteur et cherchant à perdurer par tous les moyens. La capacité d'adaptation de la compagnie conditionne et tout à la fois constitue la place de la compagnie dans le paysage culturel français jusqu'au milieu des années 2010.

Il est significatif d'observer une forme de postérité ou en tout cas de parenté artistique, dans des démarches actuelles : la compagnie s'inscrit dans l'histoire des compagnies de théâtre lyrique et musical et dans les productions lyriques de celles qui poursuivent les

¹ Cf. *Supra*. Partie I, chapitre 2 « La Péniche Opéra, un modèle original de compagnie ? ».

expérimentations hybrides, en croisant le théâtre et la musique², les genres et les époques³, les pratiques pluridisciplinaires⁴, vocales⁵ et corporelles⁶, et mettent à l'épreuve la création collaborative et artisanale⁷. Ces compagnies et ces spectacles abordent des problématiques, des thématiques et des pratiques artistiques rencontrées et expérimentées au cœur des spectacles de la Péniche Opéra. L'ancrage vivace de ces compagnies dans le paysage culturel français aujourd'hui place la compagnie de Mireille Larroche dans une continuité historique, sociale, politique et finalement artistique.

² La compagnie Vol de Nuit, née en 1998 de rencontres entre des musiciens compositeurs et des comédiens chanteurs, allie également un double parcours entre le théâtre de scène et le théâtre de rue. La compagnie revendique un attachement au théâtre musical, proche du cabaret. Ses spectacles sont d'ailleurs présentés comme des « spectacles musicaux ».

³ Le spectacle *Heptaméron*, créé à la Maison de la Culture d'Amiens le 14 janvier 2019, mis en scène par Benjamin Lazar et dirigé par Geoffroy Jourdain, réutilise les procédés mis au jour à la Péniche Opéra : il reprend l'œuvre éponyme de Marguerite de Navarre dans laquelle s'entremêlent des fragments musicaux extraits des œuvres de Claudio Monteverdi, Luca Marenzio, Benedetto Pallavicino, Carlo Gesualdo, Michelangelo Rossi et Biagio Marini ; l'ancien se mélangeant à l'actuel.

⁴ L'ORPHÉE-Théâtre(s), fondé en 1992, se présente comme l'une des premières compagnies en France de théâtre musical pluridisciplinaire – chant, théâtre, vidéo, marionnette, cirque, danse etc. Leurs derniers spectacles jouent d'ailleurs sur les différentes appellations issues des expérimentations du théâtre musical, *Berthe au grand pied* (2019) sous-titré « conte lyrique pour petits et grands orteils », ou *Petit, Moyen, Grand...et le Fantôme de l'Opéra* (2019), catalogué « Théâtre et Opéra ».

⁵ T&M – ancien ATEM fondé en 1976 par Georges Aperghis – poursuit ses expérimentations avec la création d'*Atelier Conversations* (2018) qui réunit des textes courts écrits par Georges Aperghis dans une langue inventée et phonétique où l'accent est mis sur la musicalité.

⁶ La compagnie La Cage, fondée en 2015 et dirigée par Aliénor Dauchez, se définit comme une compagnie de théâtre musical. Son dernier spectacle *L'Ailleurs de l'autre* (2019) reprend le principe de redécouverte d'enregistrements vocaux exclusivement féminins issus d'un passé révolu par cinq femmes d'un futur lointain, dans une confrontation corporelle et vocale.

⁷ La compagnie du Théâtre El Duende, créée en 1989, est constituée de comédiens et des musiciens qui intègrent une « musique composée autour et avec le texte, autour et avec le jeu de l'acteur » dans ses spectacles. Le dernier en date, *Et là-haut les oiseaux* (2019) porte la mention « théâtre musical » et interroge la possibilité de la création collective, théâtrale et musicale, aujourd'hui. Cf. « Le Théâtre musical : une marque de fabrique », site Internet du Théâtre El Duende [en ligne], consulté le 15 décembre 2019, disponible sur : <http://www.theatre-elduende.com/elduende/la-compagnie/le-theatre-musical>

CONCLUSION GÉNÉRALE

Cette thèse porte sur l'étude de la compagnie Péniche Opéra et ses pratiques artistiques. Notre recherche a trouvé son origine dans le constat suivant : alors qu'elle est fondée dans un contexte porteur pour les artistes et les expérimentations lyriques, la compagnie de Mireille Larroche s'inscrit dans des réalités contraignantes et n'est pas assurée d'obtenir des marques de reconnaissances suffisantes pour survivre. Elle repose sur sa capacité d'adaptation, que nous avons appelé *adaptabilité* : la compagnie s'adapte en réponse à divers contextes – politique, économique, artistique – au fil de ses années d'activité. L'objectif de cette recherche a été de mettre en évidence l'impact de cette adaptation constante sur les spectacles produits, et en particulier, en étudiant les facteurs intrinsèques et extrinsèques qui influencent la création, de démontrer que la création, si elle est soumise aux contraintes, est également lieu de liberté artistique.

L'adaptabilité de la compagnie Péniche Opéra, entre résilience et opportunisme

La capacité d'adaptation de la compagnie est une clé de compréhension indispensable pour appréhender les raisons, les méthodes et les choix économiques, sociaux et artistiques de la compagnie. Pour démontrer notre hypothèse, nous nous sommes appuyée sur l'étude des archives matérielles et audiovisuelles de la compagnie, en les soumettant à une approche quantitative – construction d'une grille d'analyse théorique et sélection d'un corpus de spectacles – et qualitative – entretiens menés auprès des membres de la compagnies –, deux approches complémentaires qui nous ont permis de confronter et de comparer les données récoltées.

La création de la compagnie est indissociable de ses contextes artistique et politique. Les politiques culturelles et les institutions semblent, à l'aube des années 1980, favorables à l'émergence d'expérimentations lyriques alternatives – comme le théâtre musical – et les tentatives d'institutionnalisation de jeunes compagnies lyriques, qui revendiquent un espace et un lieu à soi. Dans ce contexte, Mireille Larroche souhaite

participer activement à la démocratisation du spectacle lyrique : elle fonde un projet *polistique* et artistique fort, qui rejette un théâtre militant et affilié à un parti politique mais se concentre sur la volonté de désacraliser et de rendre accessible l'art lyrique. Ce projet est tourné vers la production, la création et la diffusion de spectacles, au cœur d'une structure nomade qui se veut un outil pérenne de production et de création de pratiques lyriques multiples. De cette manière, Mireille Larroche souhaite conserver une indépendance physique à l'égard des institutions.

En confrontant le projet artistique et *polistique* de la compagnie aux réalités institutionnelles et économiques, nous avons démontré que la compagnie ne parvient pas à maintenir une viabilité économique. La volonté d'indépendance de la compagnie se solde par l'instabilité : la difficulté de survivre économiquement en dehors des structures traditionnelles installe la compagnie dans une quête perpétuelle de moyens financiers qui induit nécessairement une adaptation aux demandes des partenaires économiques. Pour coordonner ses idéaux *polistiques* et son projet artistique, la compagnie construit un modèle alternatif de production et de création de spectacle lyrique, et développe des représentations plurielles qui correspondent aux demandes des institutions, des structures, des partenaires, aux lieux, territoires et publics rencontrés. Celles-ci entrent en tension avec les réalités contextuelles contraignantes dans lesquelles adviennent les pratiques artistiques.

Tout au long de notre recherche, il est clairement apparu qu'en fonction de la structure de production et de diffusion, selon les moyens mis en jeu, les publics et les territoires rencontrés, le spectacle produit est le résultat d'éléments convergents très différents. Le sens d'une œuvre n'est pas donné uniquement par le spectacle produit, mais aussi par le lieu où il est joué, la nature du bâtiment, la relation entre la scène et la salle, et la composition sociale du public. L'adaptation de la compagnie est consciente et relève de la convergence entre les besoins – économiques, humains – et les opportunités – partenariats, lieux de résidence et de création, types de publics à toucher. Cette pratique est nécessaire pour mener à bien les projets artistiques de la compagnie, mais elle induit des contreparties – le choix des œuvres, une nouvelle distribution, des actions de médiation culturelle – : l'adaptation est ainsi une pratique à double tranchant, elle est consentie et subie par la compagnie de Mireille Larroche.

De cette adaptation constante découle un mode de création plus cloisonné, largement influencé par Mireille Larroche : si les décisions sont prises au sein du conseil artistique et la création soumise à une forme de dialogue et d'échange, la directrice de la compagnie reste maîtresse de la création. Elle importe du théâtre une méthode spécifique, une approche très théâtrale du genre lyrique : la mise en scène est caractérisée par une hiérarchisation entre les arts, une domination du temps théâtral sur le temps lyrique, et se focalise sur le texte et le sens – *prima le parole dopo la musica*.

Nous interrogeons en introduction de cette thèse la nature et l'identité de l'instance auctoriale des spectacles. Il apparaît qu'officiellement, les spectacles sont présentés comme le produit de la compagnie – une collaboration entre les compositeurs, les librettistes et la metteuse en scène – toutefois, la place et le rôle de Mireille Larroche contrebalance cette pensée : les spectacles sont le résultat d'une collaboration cloisonnée entre les artistes dans la création. Face aux contraintes de production des spectacles, la création reste aux mains des membres de la compagnie, et en particulier de Mireille Larroche, qui la contrôle du début à la fin.

La compagnie s'adapte projet après projet, spectacle après spectacle, faisant de sa capacité d'adaptation, un outil dramaturgique : elle construit une méthode dramaturgique spécifique, que nous avons appelé la *dramaturgie adaptative*. Si la création révèle les contraintes de l'adaptation, elle est également caractéristique du degré d'autonomie et de liberté artistique de la compagnie. Cette liberté se manifeste principalement dans l'omniprésence des problématiques socio-économiques et socio-culturelles qui nourrissent activement les spectacles, et constituent une trame récurrente dans les spectacles. Elle se traduit également par la réinvention des processus de création à chaque spectacle, le choix des œuvres et la construction d'outils spécifiques : l'adaptation – l'action de transformation des œuvres au contact des membres et des artistes de la Péniche Opéra – et le montage sont particulièrement convoqués dans les processus créatifs. Il en résulte des spectacles hybrides, au croisement du théâtre et de la musique, au croisement des œuvres, au croisement des temporalités et des esthétiques. Ces procédés dramaturgiques annihilent la possibilité de déceler une identité esthétique commune aux spectacles, mais il en résulte une programmation variée, nourrie des adaptations successives de la compagnie aux territoires et aux publics, et représentative

d'un état d'esprit particulier, collaboratif et artisanal. Tous ces éléments constituent l'originalité des spectacles de la Péniche Opéra.

Grâce à sa capacité d'adaptation, la compagnie Péniche Opéra élabore une stratégie et un état d'esprit représentatifs de sa souplesse, de son originalité artistique et de son inscription, pendant trente-trois années, dans le paysage lyrique et musical français. Elle conserve jusqu'en 2015 un idéal de démocratisation du spectacle lyrique, et en cela nous rejoignons la pensée de Muriel Plana dans *Théâtre et Politique*¹ :

Indépendamment d'un théâtre « à thèse », d'un théâtre « engagé » ou d'un théâtre « militant », un théâtre « politique » est laboratoire d'une pensée en mouvement, expérimental et non inféodé. L'œuvre est dialogique (ouverte) dans sa construction, dans son sens et dans son rapport au spectateur.²

La compagnie Péniche Opéra incarne bien ce « laboratoire d'une pensée en mouvement, expérimental et non inféodé », dont sont issus des spectacles très divers, dans leurs constructions, leurs sens et leurs rapports aux spectateurs. La compagnie participe à son échelle à la démocratisation du spectacle lyrique par le renouvellement de la dramaturgie sur les scènes lyriques contemporaines et des approches des territoires et des publics.

L'analyse de la capacité d'adaptation de la compagnie révèle tout à la fois le caractère opportuniste et la faculté de résilience de ses membres. C'est la raison pour laquelle nous sommes en mesure d'affirmer que l'adaptabilité de la compagnie a un impact fondamental sur la création : l'adaptation guide les choix économiques et influence durablement la création de 1982 à 2015, en fixant les limites et en permettant une grande liberté artistique. Nous confirmons ainsi notre hypothèse de recherche et validons l'utilité de notre grille d'analyse théorique, développée en introduction de cette thèse, qui met au jour les différents critères³ susceptibles d'avoir un impact sur la production et la création d'un spectacle lyrique à la Péniche Opéra.

¹ Muriel Plana, *Théâtre et Politique I – Modèles et concepts*, Paris, Éditions Orizons, 2014.

² *Ibid.*, p. 40.

³ Les critères de production – type de production, mode de production, producteurs et partenaires, subventions, lieux de représentation et types de publics – et les critères de création – forme, genre lyrique, type de spectacle, équipe artistique, approche artistique et relations humaines dans la création.

Grille d'analyse théorique – Critères d'adaptation

Production						
Utopopolis	Type de production Initiative, commande Péniche Opéra	Mode de production Coproductio	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Programme musical de France Culture	Subventions Aucune	Lieux de représentation Péniche Théâtre	Types de publics <i>Habitué</i> s*
	Création					
	Forme Petite	Genre lyrique Opéra, théâtre musical	Type de spectacle Création	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique	Relations humaines Entente, cohésion
Production						
Actualité	Type de production Initiative, commande Péniche Opéra	Mode de production Coproductio	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Centre France Lyrique, Alpha FNAC, France Culture	Subventions Aucune	Lieux de représentation Péniche Opéra	Types de publics <i>Habitué</i> s*
	Création					
	Forme Petite	Genre lyrique Forme composite, théâtre musical	Type de spectacle Création	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique Montage	Relations humaines Entente, cohésion, collaboration
Production						
Shoot Again	Type de production Initiative, commande Péniche Opéra	Mode de production Coproductio	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Muse en Circuit, Programme musical de France Culture, Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois	Subventions Aucune	Lieux de représentation Péniche Opéra	Types de publics <i>Habitué</i> s*
	Création					
	Forme Petite	Genre lyrique Forme composite, théâtre musical	Type de spectacle Création	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique Montage	Relations humaines Entente, cohésion, collaboration

Le Rouge et le noir	Production					
	Type de production Initiative Péniche Opéra, commande d'État	Mode de production Coproductio	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Ars Nova, Grand Théâtre de Tours, Espace Jacques Prévert à Aulnay- sous-Bois, Opéra de Nice, Alpha FNAC, Louis Vuitton, Spedidam	Subventions Direction de la Musique	Lieux de représentation Festival d'Aix- en-Provence / Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous- Bois / Espace Michel Simon à Noisy-le-Grand / Opéra de Tours	Types de publics <i>Habitués, néophytes*</i>
	Création					
	Forme Moyenne	Genre lyrique Opéra	Type de spectacle Création	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique Adaptation	Relations humaines Entente, dissension
Von Heute auf Morgen	Production					
	Type de production Initiative Péniche Opéra	Mode de production Coproductio	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Ensemble 2E2M, Goethe Institut, Festival d'Évreux Musicavoix, Festival Sons d'Hiver	Subventions Aucune	Lieux de représentation Péniche Opéra	Types de publics <i>Habitués*</i>
	Création					
	Forme Petite	Genre lyrique Opérette	Type de spectacle Reprise	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique Traduction, réorchestration	Relations humaines Entente, cohésion
Le Jardin des délices	Production					
	Type de production Initiative Péniche Opéra	Mode de production Coproductio	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Opéra en Île-de- France, Centre Culturel de Taïpeh à Paris, Institut français de Taïpeh, Conseil National des Affaires culturelles de Taïwan	Subventions Ministère des Affaires Étrangères	Lieux de représentation Opéra-Comique / Festival d'Utrecht / Festival de Sablé / Festival d'Île-de-France	Types de publics <i>Habitués, abonnés, néophytes*</i>
	Création					
	Forme Moyenne	Genre lyrique Forme composite	Type de spectacle Création	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique Montage	Relations humaines Entente, cohésion, collaboration

<i>La Belle Iurette</i>	Production					
	Type de production Initiative Vincent Bouchot, commande Péniche Opéra	Mode de production Coproducton	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Ville d'Ivry, Musique nouvelle en liberté, IFOB	Subventions Aucune	Lieux de représentation Péniche Opéra	Types de publics <i>Habitués*</i>
	Création					
	Forme Petite	Genre lyrique Opérette	Type de spectacle Création	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique Adaptation	Relations humaines Entente, cohésion
<i>Ubu, opéra</i>	Production					
	Type de production Initiative Jérôme Savary, Opéra- Comique, commande Péniche Opéra	Mode de production Coproducton	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Carpe Diem, Opéra-Comique, Opéra de Montpellier	Subventions Aucune	Lieux de représentation Opéra-Comique / Opéra de Montpellier	Types de publics <i>Habitués, Abonnés*</i>
	Création					
	Forme Moyenne	Genre lyrique Opéra bouffe	Type de spectacle Création	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique Adaptation	Relations humaines Dissensions
<i>Les Aventures du roi Pausole</i>	Production					
	Type de production Initiative Claude Lavoix, Péniche Opéra	Mode de production Coproducton	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Opéra-Comique, TPM Opéra de Toulon, Opéra de Nice	Subventions Aucune	Lieux de représentation Opéra-Comique / Opéra de Toulon / Opéra de Nice	Types de publics <i>Habitués, Abonnés*</i>
	Création					
	Forme Grande	Genre lyrique Opérette	Type de spectacle Répertoire, reprise	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique Adaptation	Relations humaines Entente, dissensions
<i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>	Production					
	Type de production Initiative Péniche Opéra	Mode de production Coproducton	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Opéra de Toulon, Espace Jacques Prévert, Théâtre Luxembourg de Meaux	Subventions Aucune	Lieux de représentation Opéra de Toulon	Types de publics <i>Habitués, Abonnés*</i>
	Création					
	Forme Grande	Genre lyrique Opérette, comédie musicale	Type de spectacle Répertoire, reprise	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique Réorchestration adaptation	Relations humaines Entente, cohésion

Outsider	Production					
	Type de production Commande Péniche Opéra	Mode de production Coproductio	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Ensemble 2E2M	Subventions Ministère de la Culture	Lieux de représentation Péniche Opéra et Péniche Adélaïde	Types de publics <i>Habitués*</i>
	Création					
	Forme Petite	Genre lyrique Opéra	Type de spectacle Création	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique Hybridité	Relations humaines Entente, cohésion
Wozzeck	Production					
	Type de production Initiative Péniche Opéra	Mode de production Coproductio	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Ensemble 2E2M, Opéras d'Avignon, de Reims, Limoges et Rouen	Subventions Aucune	Lieux de représentation Opéra d'Avignon / Opéra de Limoges / Opéra de Rouen / Grand Théâtre Opéra de Reims	Types de publics <i>Abonnés, néophytes*</i>
	Création					
	Forme Grande	Genre lyrique Opéra	Type de spectacle Répertoire, reprise	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique Réorchestration	Relations humaines Entente, cohésion
Chantier Woyzeck	Production					
	Type de production Initiative, commande Péniche Opéra	Mode de production Coproductio	Producteurs / Partenaires Péniche Opéra, Théâtre Jean Vilar à Vitry-sur-Seine	Subventions Aucune	Lieux de représentation Théâtre Jean Vilar à Vitry- sur-Seine / Grand Théâtre de Calais	Types de publics <i>Habitués, abonnés, néophytes*</i>
	Création					
	Forme Moyenne	Genre lyrique Opéra	Type de spectacle Création	Équipe artistique Cf. Annexe 2a	Approche artistique Adaptation	Relations humaines Entente, cohésion

À l'issue de notre recherche et en tenant compte du fait que cette grille d'analyse est le résultat d'une étude menée sur un corpus restreint de spectacles et ainsi ne reflète pas l'intégralité de la programmation de la compagnie, nous pouvons tirer plusieurs conclusions.

Les créations sont largement plus nombreuses que les reprises d'œuvres de répertoire, ce qui induit que la compagnie donne bien une place importante à la création contemporaine et aux expérimentations lyriques dans sa programmation. Les petites formes dominent les moyennes et les grandes formes : la compagnie crée majoritairement des spectacles de petite ampleur qui ne nécessitent que peu de besoins

matériels et financiers, et des genres lyriques connus, l'opéra et l'opérette. Ce constat suggère que la compagnie tend à éviter les productions trop audacieuses en créant des formes qui n'induisent pas de gros risques financiers et des genres susceptibles de plaire à plusieurs types de publics, néophytes ou connaisseurs.

Plus généralement, la production des spectacles est dirigée par les moyens financiers (de deux à huit coproducteurs pour chaque spectacle) qui influencent la forme (petite, moyenne ou grande) que prennent les spectacles, le lieu de représentation (péniche, maison d'opéra, théâtre municipal, scène alternative) et les publics touchés (habituels, abonnés, néophytes). L'absence de financements importants ou de subventions étatiques au spectacle n'empêche pas la création : la compagnie produit et crée des spectacles en fonction de ses moyens et des opportunités rencontrées. La création est également impactée par les facteurs externes : le choix des œuvres, le genre lyrique, le type de spectacle, l'approche artistique, et, parfois, l'équipe artistique, sont autant d'éléments qui peuvent s'adapter au contexte de production. Toutefois, la compagnie reste largement responsable des choix artistiques dans la création et la réalisation du spectacle.

Il est également significatif de remarquer que certains critères ont une influence plus ou moins importante sur la création. Par exemple, la présence accrue des coproducteurs pour le spectacle *Les Aventures du roi Pausole* a un impact tout particulier sur les moyens mis à disposition pour permettre la création et la diffusion du spectacle, de même que le lieu de création et les publics qui y sont rattachés ont une incidence fondamentale dans la création de *Chantier Woyzeck*, et les relations humaines dans les processus créatifs d'*Ubu, opéra*.

Notre grille d'analyse théorique ne permet pas de mesurer concrètement l'écart entre le projet artistique initial et sa réalisation concrète, mais elle donne une idée claire des facteurs internes et externes à la compagnie qui permettent la création.

Comme pour toute recherche, les résultats obtenus au travers de cette thèse doivent être considérés en tenant compte des limites inhérentes à l'étude réalisée. Il s'agit tout d'abord de limites relatives à l'étude quantitative : notre recherche s'est en effet limitée aux pratiques et productions de la compagnie Péniche Opéra, en mettant de côté celles des autres compagnies lyriques. Il apparaît incontestable que notre recherche constitue

une limite à la généralisation des résultats produits. Ensuite, le manque de données – l'étude des publics par exemple – et d'entretiens menés auprès de plus nombreux acteurs de la compagnie – en raison de leurs indisponibilités – peut faire défaut à cette étude, qui souhaitait au départ réaliser une vue d'ensemble précise des activités de la compagnie de 1982 à 2015. Enfin, une limite inhérente à toutes les recherches qualitatives de long terme consiste en la grande implication du chercheur sur son terrain, et qui peut aboutir au fait de ne plus adopter la distance et la réflexivité nécessaires au bon déroulement de la recherche.

Au-delà de la Péniche Opéra

Notre recherche tendait à donner une place importante à l'étude des compagnies lyriques, et de la Péniche Opéra en particulier. Les limites mentionnées ci-dessus indiquent par conséquent de nouvelles voies possibles, en élargissant cette monographie sur la compagnie Péniche Opéra à une analyse plus générale du fonctionnement des compagnies lyriques en France.

Notre étude pourrait ainsi être prolongée par des études complémentaires – tant du point de vue des études théâtrales et de la musicologie que de l'étude des politiques culturelles et des institutions – sur les autres compagnies lyriques fondées à la même période : l'Atelier Lyrique du Rhin à Colmar, l'Atelier Théâtre et Musique (ATEM) à Bagnolet, l'Ensemble Justiniana de Charlotte Nessi, l'ARCAL de Christian Gangneron et Opéra Éclaté d'Olivier Desbordes. Ces études permettraient de mieux saisir encore les réalités traversées depuis les années Lang et de mesurer l'émergence des compagnies lyriques en contrepoint des grandes institutions de spectacle lyrique. Elles autoriseraient également la comparaison entre ces compagnies lyriques, leurs modes de fonctionnement, leurs modes de production et de création, et leurs projets politiques. Si, au début des années 1980, elles sont toutes régies par la volonté de participer, à leur échelle, à la démocratisation de l'art lyrique, qu'en est-il aujourd'hui ? Il est d'ailleurs significatif de remarquer que les objectifs de démocratisation de l'art lyrique restent encore à atteindre aujourd'hui : une étude menée en 2017, auprès des maisons d'opéra

du Grand Est et de Nouvelle-Aquitaine¹, préconise, en guise de conclusion, des pistes d'investigation tournées vers la démocratisation de l'opéra par le développement d'une politique culturelle créative, participative et interculturelle, une ouverture de l'opéra sur la cité pour une plus grande diversification et implication des publics. Les projets menés par les compagnies lyriques et la Péniche Opéra en particulier, ont participé à cette conception ouverte et englobante du spectacle lyrique, mais du chemin reste encore à parcourir.

Au-delà de ces compagnies lyriques qui témoignent du même contexte que la Péniche Opéra et des mêmes problématiques, notre étude sur le concept d'adaptabilité nous a permis de rompre avec une pensée de l'artiste démiurge, pour nous concentrer sur les facteurs internes et externes qui influencent la création artistique. Ce concept – et la grille d'analyse théorique qui lui est associée – est également applicable à d'autres compagnies contemporaines dédiées au lyrique et au théâtre, qui poursuivent les mêmes idéaux de démocratisation culturelle.

Notre notion explique un mode de fonctionnement – économique, politique et artistique – qui tend à se généraliser. La multiplication des compagnies de spectacle vivant en France depuis le début des années 1980², la tendance à la dématérialisation – les compagnies constituées n'ont pas de lieu spécifiquement défini qui leur est associé – et le recours de plus en plus régulier des institutions au dispositif des résidences d'artistes³, génèrent une recherche constante de moyens financiers et matériels, des artistes et des compagnies de spectacle vivant, pour permettre la création. Ce mode de fonctionnement est encouragé par le ministère de la Culture⁴ et participe de la volonté de donner à la création artistique valeur d'utilité sociale⁵.

¹ Guy Saez, *L'art lyrique en région. Démarche prospective sur les opéras du Grand Est et de Nouvelle-Aquitaine dans le contexte de la réforme territoriale*, Rapport d'étude de l'Observatoire des Politiques Culturelles, Réunion des Opéras de France, 2017.

² D'après le Journal Officiel des Associations, 12 765 compagnies ont été créées en France depuis le 1^{er} janvier 1980.

³ Cf. Chloé Langeard, « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique », *Informations sociales*, n°190, 2016, pp. 64-72 [en ligne], consulté le 20 mai 2019, disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-64.htm>

⁴ Circulaire du 8 juin 2016 relative au soutien d'artistes et d'équipes artistiques dans le cadre des résidences, Ministère de la Culture et de la communication [en ligne], consulté le 20 mai 2019, disponible sur: http://circulaire.legifrance.gouv.fr/pdf/2016/06/cir_40986.pdf

⁵ Frédéric Rey, *Les collectivités territoriales et l'art dramatique*. Aix-en-Provence, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2001, p. 221-222.

En particulier pour de jeunes compagnies, la recherche de financements se traduit par une forte adaptation aux demandes institutionnelles et territoriales, qui rejaillit nécessairement sur la création : les subventions émanent principalement d'appels à projets auxquels il s'agit de se conformer en proposant une action culturelle – création et médiation culturelle – en accord avec les besoins et les demandes des territoires, en échange de moyens financiers, du prêt de lieux de répétition et de représentation⁶. La capacité d'adaptation des compagnies est un prérequis essentiel à leur survie économique⁷. Des traits communs se dessinent entre la Péniche Opéra et ces compagnies contemporaines : le nomadisme et la fragilité financière, contrebalancés par une souplesse dans le mode de production et une plus grande liberté de choix dans la programmation. Ce qui valait pour la Péniche Opéra et émanait de la volonté d'indépendance de Mireille Larroche en évoluant en dehors des structures traditionnelles, devient une obligation pour les compagnies actuelles⁸.

Enfin, en cette période rythmée par les aléas du virus Covid-19, le caractère inévitable de l'adaptabilité frappe actuellement durement et durablement le monde de la culture. Le contexte et l'état actuel de la culture interrogent les modalités de production et de création du spectacle vivant, et appelle sans cesse à l'adaptabilité⁹ : une adaptabilité de la création face à l'organisation des processus créatifs, l'annulation des représentations et la fermeture prolongée des lieux de culture et des salles de répétitions ; une adaptabilité de la représentation face à des règles sanitaires strictes et une réouverture progressive des jauges des salles de spectacles – limitées à 35% de la capacité depuis la

⁶ Cf. Élise Chièze-Wattinne et Clara Roupie, « Négociier pour mieux créer : l'artiste "ambassadeur" en résidence », *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 9, n°2, 2020, pp. 21-35 [en ligne], disponible sur : <https://journals.openedition.org/cadernosaa/3038>

⁷ C'est le cas de la compagnie AllOne, fondée en 2015 par Lili Fevre qui s'attache, comme Mireille Larroche avant elle, à ouvrir un dialogue avec les publics par la création de spectacles pluridisciplinaires, qui associent le théâtre à la musique, la danse et les arts visuels. Pour ce faire, la compagnie alterne les spectacles, les formes plurielles, les formes courtes qui s'inspirent directement des territoires traversés. La compagnie accorde une importance fondamentale à la médiation culturelle, en intervenant auprès d'écoles primaires, de maisons à caractère social et dans l'univers carcéral. Dans ce cas précis, la création évolue en fonction des opportunités de financement et de la capacité d'adaptation de la compagnie. Cf. Le site Internet de la compagnie [en ligne], consulté le 20 mars 2018, disponible sur : <http://allonecompagnie.fr/>

⁸ Cf. Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro (dir.), *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Le regard sociologique », 2009.

⁹ Cf. Sylvie Roques, « Entre dystopies et utopies artistiques : la création au temps du coronavirus », *Recherches & éducations*, juillet 2020 [en ligne], consulté le 25 février 2021, disponible sur : <https://journals.openedition.org/rechercheseducations/9993> ; Anne Dujin, « Le Virus dans la cité », *Esprit*, mai 2020, pp. 37-41 [en ligne], consulté le 15 février 2021, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-esprit-2020-5-page-37.htm?ref=doi>

réouverture du 19 mai 2021, puis graduellement élargies jusqu'à une réouverture complète à partir du 5 juillet 2021 –, qui ont nécessairement impactées les recettes de billetterie ; une adaptabilité de l'artiste, enfin, qui réinvente les moyens et les outils – surtout numériques – pour « ouvrir le champ à d'autres possibles »¹⁰.

Dans le contexte actuel, le concept d'adaptabilité est utile et éclairant pour analyser le fonctionnement des compagnies de spectacle vivant, en ce qu'il découle principalement de l'évolution sociétale et la volonté de développer des pratiques artistiques nouvelles.

L'héritage de la compagnie

Six années après la fin de la Péniche Opéra, que reste-t-il de la compagnie ? S'il est encore tôt pour dresser un bilan complet en ayant suffisamment de recul, nous souhaitons toutefois évoquer les traces de la compagnie Péniche Opéra dans le paysage culturel français.

C'est sans doute son projet *polistique* – tourné à la fois vers la création lyrique contemporaine et la reprise d'œuvres du répertoire, avec, toujours en arrière-plan, une volonté de transmission à un public le plus large possible –, la recherche de formes nouvelles pour de nouveaux publics, et l'originalité de son lieu qui marquent aujourd'hui les esprits : la compagnie témoigne d'une époque riche en idéaux politiques et opportunités artistiques.

La fin de la Péniche Opéra

En février 2015, Mireille Larroche cède sa place de directrice de la Péniche Opéra à deux nouveaux co-directeurs, Geoffroy Jourdain et Olivier Michel. Interrogée sur la fin de la Péniche Opéra après trente-trois années d'activité, Mireille Larroche met en avant une décision personnelle :

¹⁰ Sylvie Roques, « Entre dystopies et utopies artistiques : la création au temps du coronavirus », art. cit.

En 2015, c'était mon choix d'arrêter. Et je suis partie sans aigreur parce que ça devenait difficile dans le spectacle vivant aujourd'hui, politiquement. Je ne pouvais plus composer. Aujourd'hui, même la marginalité a été récupérée, il faut repousser encore plus loin les frontières si l'on veut garder une liberté de création. Je suis arrivée à un âge où ce n'est plus très intéressant.¹¹

Il apparaît dans le discours de Mireille Larroche que la revendication d'une liberté par la marginalité a finalement rencontré ses limites. Cette décision unilatérale est toutefois à nuancer. Thomas Niel¹² affirme que la fin de la compagnie tient plutôt d'une retraite forcée, induite par des problèmes financiers et de gestion :

Selon les agents du ministère, c'est davantage la politique menée par la directrice artistique qui est à la source de ces difficultés [...] : mauvaise gestion due à un manque de personnel qualifié, volonté de mener des projets sur tous les fronts et même inadaptés car surdimensionnés par rapport à la petite structure, objectifs de vente ou de coproductions trop ambitieux ; en somme, ils semblent s'en remettre à la responsabilité de la directrice artistique dont la mission est également d'assumer une gestion saine et de ne pas considérer la subvention publique comme automatique.¹³

L'arrêt définitif des activités de la compagnie s'expliquerait par l'évolution des politiques dans le champ culturel¹⁴ et par la gestion économique chaotique de la compagnie. Christophe Crapez analyse également la fin de la compagnie à travers le prisme financier :

C'est une décision des tutelles d'arrêter et de passer à autre chose, en ne nous nommant pas, en privilégiant des gens qui avaient une structure d'accueil et de coproduction. C'était volontairement l'envie de passer à autre chose. Je pense qu'il y avait deux compagnies lyriques nationales à Paris et qu'il y en avait une de trop. Maintenant, il y a l'ARCAL et ils sont très contents. C'est comme ça que je le vis. [...] C'est toujours très particulier le rapport aux tutelles : ça représente à la fois beaucoup et très peu à l'échelle d'un budget général alloué à la culture, mais à partir du moment où on accepte de rentrer dans une certaine structuration et de subventions, on a des comptes à rendre.¹⁵

Pour Christophe Crapez, il apparaît que la fin de la compagnie Péniche Opéra est due à deux éléments majeurs : d'une part, une décision des tutelles d'arrêter de démontrer un

¹¹ Mireille Larroche, entretien mené par Clara Roupie, 11 avril 2018, Volume II « Annexes », p. 62.

¹² Thomas Niel, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, mémoire de Master Administration et Gestion de la Musique réalisé sous la direction de Gilles Demonet, Musique et Musicologie, Sorbonne Université, 2019 [en cours de publication].

¹³ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴ Et notamment l'action publique, que Vincent Dubois définit comme « l'ensemble des relations, des pratiques et des représentations qui concourent à la production politiquement légitimée de modes de régulation des rapports sociaux ». Vincent Dubois, « L'action publique », Antonin Cohen, Bernard Lacroix et Philippe Riutort (dir.), *Nouveau manuel de science politique*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, pp. 311-325.

¹⁵ Christophe Crapez, entretien mené par Clara Roupie, 25 avril 2018, « Annexes », p. 80.

soutien financier à la compagnie, en favorisant plutôt l'ARCAL et en se tournant spécifiquement vers une structure d'accueil et de coproduction, non de création de spectacles, et d'autre part, une forme de « ras le bol » des membres de la compagnie d'être soumis à des obligations en échange de subventions. C'est ce que Daniel Urrutiaguer appelle une forme de « désenchantement »¹⁶ des artistes, face à la mutation des politiques culturelles du début des années 1980 à nos jours : le contexte porteur des années 1980 n'a jamais suffi à maintenir le sens du projet de la compagnie et l'année 2015 marque son essoufflement. C'est au croisement de toutes ces raisons que Mireille Larroche prend la décision de céder la direction de la Péniche Opéra.

L'arrêt de l'activité de la compagnie affecte également les deux péniches – Opéra et Adélaïde. En février 2015, la Péniche Opéra change de dénomination et de projet artistique¹⁷ : elle devient La Pop, et ses deux nouveaux directeurs, Geoffroy Jourdain et Olivier Michel, n'ont pas pour objectif d'exploiter le potentiel nomade du lieu et de créer des spectacles, mais d'accompagner des équipes artistiques en résidence de création lyrique et de mener des actions de sensibilisation auprès des publics : La Pop est un « lieu de résidence, de recherche et d'expérimentation »¹⁸. La rupture avec l'ancienne Péniche Opéra est consommée¹⁹. La Péniche Adélaïde est également transmise à la compagnie les b-Ateliers, dont sont membres Arthur et Mathilde Michel, les enfants de Mireille Larroche²⁰ : elle devient un lieu de fabrique artistique dont la programmation – consacrée à la production et à la création d'événements ou de spectacles pluridisciplinaires, d'expositions et de résidences – est confiée à un conseil artistique.

En 2015, La Pop et les b-Ateliers ont des projets qui, s'ils diffèrent, prolongent, à leur manière et dans une moindre mesure, l'ancrage artistique et culturel initié par Mireille Larroche avec la Péniche Théâtre. L'histoire de la Péniche Opéra perdure en filigrane dans la construction de ces projets qui répondent à une volonté sociale, culturelle et à un choix politique.

¹⁶ Daniel Urrutiaguer, « Politiques du spectacle vivant en France et désenchantement des mondes de l'art », *Communications*, n°83, Paris, Éditions Le Seuil, 2008, pp. 13-23.

¹⁷ Geoffroy Jourdain et Olivier Michel, « Le projet », *La Pop* [en ligne], consulté le 14 décembre 2019, disponible sur : <https://lapop.fr/le-projet/>

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ C'est le constat que font les anciens artistes de la compagnie de Mireille Larroche. Cf. Paul-Alexandre Dubois, entretien mené par Clara Roupie, 14 juin 2017 ; Christophe Crapez, 25 avril 2018, « Annexes ».

²⁰ « Qui sont les b-Ateliers ? », site de la Péniche Adélaïde [en ligne], consulté le 15 mars 2018, disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/les-b-ateliers/>

La mémoire de la compagnie

Outre la relève assurée au sein des péniches de la Péniche Opéra, Mireille Larroche s'attache à valoriser l'histoire de la compagnie dans le paysage culturel français. Le projet de valorisation des archives de la compagnie, à l'initiative de Mireille Larroche et lancé par Cécile Auzolle, Gilles Demonet et Catherine Treilhou-Balaudé en 2016, dont cette thèse de doctorat est un premier achèvement, ne s'arrête pas à l'intervention de chercheurs universitaires²¹. Mireille Larroche nourrit un profond désir de transmettre ses archives, de mettre en valeur la mémoire de la compagnie. Elle participe activement à l'orchestration de cette transmission, notamment par la création de l'ARCA ou Association pour la Recherche et Création Artistique, présidée par Daniel Michel, compagnon de Mireille Larroche : cette organisation aide à la création d'un spectacle tous les ans, à la tenue de résidences de chercheurs, d'associations, d'écrivains ou d'étudiants en histoire, en arts du spectacle ou en architecture, à la réalisation de documentaires autour du spectacle vivant, et à l'édition d'ouvrages sur la Péniche Opéra.

Par le biais de cette association, Mireille Larroche lance, sur le site Internet de la Péniche Adélaïde, une rubrique intitulée « Transmettre le spectacle vivant ? » qui centralise des entretiens avec les différents compositeurs de la Péniche Opéra, mais également des micro-projets artistiques de reconstitution et de tournage de spectacles des péniches Théâtre et Opéra : c'est le cas d'*En attendant Godot* (1975), recréé avec les acteurs Jean-Paul Farré et Jean-Jacques Moreau en novembre 2015, soit quarante ans après sa création pour la Péniche Théâtre, des *Cantates de bistrot* (2005) de Vincent Bouchot, tourné dans le café Mezig, en face de la Péniche Adélaïde avec la participation des interprètes Christophe Crapez, Paul-Alexandre Dubois et Edwige Bourdy en septembre 2016, ou encore de *Zémire et Azor* (2002), repris au château de La Roche-Guyon avec une nouvelle distribution en octobre 2017. Ces reconstitutions mettent en regard les productions passées de la Péniche Opéra, donnent une seconde vie aux spectacles et, par là même, aux archives de la compagnie. Cette idée se prolonge dans la mise à disposition, gratuite et illimitée, des captations des spectacles sur la chaîne

²¹ Nous évoquons ici plus spécifiquement la constitution d'un groupe de recherche sur la Péniche Opéra dont émanent la publication de l'inventaire des archives en janvier 2018 [Cf. Annexes 1a et 1b, « Annexes », pp. 169-220], la réalisation du mémoire de master de Thomas Niel et l'organisation, à l'horizon 2022, d'un colloque international dont résultera la publication de deux volumes sur la compagnie.

YouTube de la Péniche Opéra²². La volonté de transmission de la culture et de l'art lyrique reste fondamentale pour Mireille Larroche.

Cette thèse de doctorat s'ouvrait sur une citation des *Larmes d'Eros* de Georges Bataille²³ qui introduisait le travail qui nous incombait dans cette recherche : comme les pièces d'un puzzle, les fragments ont été appréhendés pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire une trace infime et morcelée. Leur association avec d'autres traces, dans un assemblage/montage nécessaire, forme une vision d'ensemble achevée, un dessin plus large.

À l'issue de cette recherche, nous reprenons une formule prononcée, selon les dires de Mireille Larroche, par Maurice Fleuret en 1981 à propos d'*Utopopolis*, et qui résume ce que représente la compagnie dans le paysage lyrique et culturel français : « la Péniche-Opéra [sic] n'est pas un répertoire, c'est un état d'esprit »²⁴. Cet état d'esprit forgé à la Péniche Opéra, et que nous retrouvons par petites touches chez d'autres compagnies lyriques, participe, encore aujourd'hui, à la poursuite de l'expérimentation du spectacle lyrique et musical.

Où que nous soyons, l'état d'esprit reste le même.²⁵

²² La chaîne YouTube de la compagnie, intitulée « Péniche Opéra Théâtre », met à la disposition de tous les captations des spectacles *L'Histoire insolite d'une goutte d'eau* (2009), *Ô Bonheur des Dames : Rayon des soieries* et *La Poule noire* (2006), *Variations autour de la viole* (2007), *Les Aventures du roi Pausole* (2004), *Aller-Retour* et *Le Long dîner de Noël* (2008), *La Forêt bleue* (2008), *La Colombe* (2009), *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* (2006), *Wozzeck* (2012) et *Chantier Woyzeck* (2014). La chaîne YouTube est disponible sur : <https://www.youtube.com/channel/UCgFluq55cTOjAqD8z55i-yw>

²³ Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros* [1961], Paris, Éditions 10/18, 2012, p. 110.

²⁴ Maurice Fleuret, cité par Mireille Larroche, « Tant que je pourrai rester fidèle à mon désir de découverte, je continuerai », entretien avec Mireille Larroche, *Forumopera.com*, 10 septembre 2012 [en ligne], consulté le 8 juin 2016, disponible sur : <https://www.forumopera.com/actu/mireille-larroche-tant-que-je-pourrai-rester-fidele-a-mon-desir-de-decouverte-je-continuerai>

²⁵ Mireille Larroche, *Ibidem*.

CORPUS

Ce corpus s'étend de 1980 à 2014 et montre la diversité des pratiques de la compagnie Péniche Opéra. Tous les spectacles ont été mis en scène par Mireille Larroche, fondatrice et directrice de la compagnie de 1982 à 2015.

Date	Titre	Genre	Nature	Compositeur	Librettiste	Œuvre originale	Lieu de création
1980	<i>Utopopolis</i> , « opéra-promenade », opéra-policier »	Opéra Théâtre musical	Création	Claude Prey	Claude Prey		Péniche Théâtre
1982	<i>Actualité</i> , « opéra journal »	Forme composite Théâtre musical	Création	Pascal Dusapin, Détlef Kieffer, Nicolas Frize, Monic Cecconi, Antoine Duhamel, Renaud Gagneux, Patrice Maestral, Claude Prey et Yves Prin	Bernard Brocca, Mireille Larroche et Jean-Pierre Lemesle		Péniche Opéra
1986	<i>Shoot Again</i> , « opéra flipper »	Forme composite Théâtre musical	Création	Jean-Charles François, Tomas Gubitsch, David Jisse et Michel Musseau	Jean-Pierre Lemesle		Péniche Opéra
1989	<i>Le Rouge et le noir</i> , « opéra- opéra »	Opéra	Création	Claude Prey	Claude Prey	(Roman) <i>Le Rouge et le noir</i> de Stendhal	Festival d'Aix- en- Provence
1994	<i>Von Heute auf Morgen</i>	Opérette	Reprise – réorchestration de France et Jean-Claude Pennetier	Arnold Schoenberg	Gertrud Schoenberg dit Max Blonda		Péniche Opéra

1999	<i>Le Jardin des délices</i>	Forme composite	Création	Roland de Lassus, Clément Janequin, Pascal de L'Estochart, Étienne Moulinié, Jacques Mauduit, Michael Praetorius, Gilles Durant de la Bergerie, Michel Lambert, Antoine Boësset, Guillaume Tessier, Gabriel Bataille, Pierre Guédron, Giulio Caccini et Sébastien Le Camus	Philippe Beaussant		Festival de Sablé-sur-Sarthe
2000	<i>La Belle lurette</i>	Opérette	Création	Vincent Bouchot	Vincent Bouchot	(Roman) <i>La Belle lurette</i> d'Henri Calet	Péniche Opéra
2002	<i>Ubu, opéra</i>	Opéra bouffe	Création	Vincent Bouchot	Vincent Bouchot	(Théâtre) <i>Ubu</i> d'Alfred Jarry	Opéra-Comique
2004	<i>Les Aventures du roi Pausole</i>	Opérette	Reprise	Arthur Honegger	Albert Willemetz	(Roman) <i>Les Aventures du roi Pausole</i> de Pierre Louÿs	Opéra-Comique
2006	<i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>	Opérette	Reprise – réorchestration de Gérard McBurney	Dmitri Chostakovitch	Vladimir Mass et Mikhaïl Tchervinsky		Opéra de Toulon
2008	<i>Outsider</i>	Opéra	Création	Alexandros Markéas	May Bouhada		Péniche Opéra
2013	<i>Wozzeck</i>	Opéra	Reprise – réorchestration de John Réa	Alban Berg	Alban Berg	(Théâtre) <i>Woyzeck</i> de Georg Büchner	Opéra d'Avignon
2014	<i>Chantier Woyzeck</i>	Opéra	Création	Aurélien Dumont	Dorian Astor	(Théâtre) <i>Woyzeck</i> de Georg Büchner	Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine

GLOSSAIRE DU VOCABULAIRE

MUSICAL

Air : ce terme désigne l'expression des sentiments du personnage, accompagné par l'orchestre. Employé en France depuis la fin du XVI^e siècle, l'air est le plus souvent suivi d'un qualificatif qui précise son caractère. L'air désigne tout aussi bien un morceau d'ensemble et un solo de chant. Le plus souvent de forme symétrique, il est composé de plusieurs couplets et d'un refrain. Il constitue un équivalent de l'italien *aria*¹⁰³⁹.

Atonalité : cette notion rejette le principe de hiérarchisation entre la tonique et les autres notes, afin de garantir une égalité de toutes les notes et ainsi créer une plus grande liberté d'utilisation du matériau musical. Cette conception compositionnelle est fondée au sein de l'École de Vienne par Arnold Schoenberg et utilisée notamment par Alban Berg dans son *Wozzeck* en 1925¹⁰⁴⁰.

Comédie musicale : genre typiquement américain, la comédie musicale ou *musical* est née de l'association de l'opérette et du jazz. Ce genre recouvre des œuvres qui associent la comédie, le chant, la musique et la danse. Les sujets de la comédie musicale sont souvent en lien avec la réalité sociale des personnages et sont abordés sous l'angle de la légèreté¹⁰⁴¹.

Commedia per musica (ita.) : probablement la première dans l'histoire de l'opéra italien au XVII^e siècle, la *commedia per musica* se traduit par « comédie en musique ». Elle sera utilisée plus tard pour le répertoire comique italien, notamment à Naples au XVIII^e siècle, avec la même signification que *opera buffa* ou encore *dramma giocoso*¹⁰⁴².

¹⁰³⁹ Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Éditions Minerve, coll. « Musique ouverte », 1999, p. 18.

¹⁰⁴⁰ Juliette Garrigues et Michel Philippot, « ATONALITÉ », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/atonalite/>

¹⁰⁴¹ Laurent Valière, « COMÉDIE MUSICALE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/comedie-musicale/>

¹⁰⁴² Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, *Op. cit.*, p. 47.

Dramma giocoso (ita.) : littéralement « drame joyeux », le terme devient courant à partir de la moitié du XVIII^e siècle. Il s'agit d'« un type de comédie en musique relevant souvent du genre *semiserio*, c'est-à-dire comportant des personnages sérieux » et comiques. De plus grandes dimensions et de plus d'ampleur que l'*intermezzo*, le *dramma giocoso* désigne principalement les livrets, les partitions sont désignées le plus souvent sous l'appellation d'*opera buffa*¹⁰⁴³.

Dramma per musica (ita.) : originaire de Florence, le *dramma per musica* se traduit par « drame en musique » et trouve sa particularité dans l'utilisation d'un nouveau style, le *stile recitativo* (le style récitatif) caractérisé par le *recitar cantando* (le récit en chantant), « une ligne de chant déclamé soutenue par une ligne de basse continue qui réalise l'harmonie ». Ce style donne de la liberté à l'interprète, qui doit « imite[r] le sens du texte » et émouvoir « l'auditoire grâce à son intelligence, à son goût et à sa science musicale ». L'objectif est ainsi de « renforcer l'expression du texte poétique ». Le *dramma per musica* italien entremêle dans la première moitié du XVII^e siècle les épisodes comiques et tragiques, les personnages typés et les intrigues complexes. À partir du *dramma per musica* découlent tous les autres genres lyriques, et notamment l'opéra¹⁰⁴⁴.

Favola in musica (ita.) : « dans la première moitié du XVII^e siècle, *favola* désigne couramment en Italie un livret d'opéra [...] d'inspiration mythologique et souvent pastorale »¹⁰⁴⁵.

Gesamtkunstwerk (all.) : « la conception de l'œuvre d'art est formulée principalement par Richard Wagner dans ses écrits théoriques, entre 1849 et 1851, en particulier *L'Œuvre d'art de l'avenir*. Elle se fonde sur la réunification des différents arts, séparés depuis le déclin de la tragédie grecque, et leur fusion au sein d'une même forme synthétique, le drame. [...] Par le rythme notamment, s'établit une communication circulaire entre danse, musique et poésie. Ces trois disciplines concourent à la naissance de l'œuvre d'art unie, le drame lyrique, à la réalisation duquel contribuent également les arts plastiques »¹⁰⁴⁶.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 55-56.

¹⁰⁴⁴ Marie-Christine Vila, *Guide de l'opéra. Les œuvres majeures du répertoire*, Paris, Éditions Larousse, [2000] 2012, p. 17.

¹⁰⁴⁵ Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, *Op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 70.

Intermezzo (ita.) : « ce terme, de même signification que *intermedio* », traduit en français par « intermède », désigne au XVIII^e siècle « un petit opéra de comédie, de dimensions modestes, d'intrigue simple, présentant un nombre réduit de personnages, [...] servant d'entracte au cours de la représentation d'un *opera seria* [...]. L'*intermezzo* comporte donc le plus souvent deux actes, intercalés entre ceux de l'œuvre principale ». S'il est rapidement concurrencé par le ballet, il subsiste occasionnellement au théâtre jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Il ne disparaît pas totalement puisqu'il se rapproche dans sa structure dramatique et musicale du *dramma giocoso* et de l'*opera buffa*¹⁰⁴⁷.

Musique dodécaphonique : « du grec *dodeka*, « douze », le dodécaphonisme substitue à la gamme diatonique les douze sons de l'échelle chromatique dénués de valeur hiérarchique. Toutes les notes ont la même valeur harmonique et tous les intervalles sont strictement égaux ». Issue des expérimentations de l'École de Vienne au début du XX^e siècle, elle sera particulièrement mise en avant par Arnold Schoenberg et Alban Berg jusqu'au milieu du siècle¹⁰⁴⁸.

Musique populaire : elle désigne les genres de musique fondés et construits à destination des individus des milieux populaires¹⁰⁴⁹.

Musique pure : cette notion caractérise toute œuvre musicale « qui se passe de toute référence extramusical et, a fortiori de la référence littéraire imposée par le texte dans la musique vocale ». Elle n'est pas déterminée par un texte et ne contient aucun élément extra-musical, c'est-à-dire qu'elle est exclusivement instrumentale¹⁰⁵⁰.

Musique savante : parfois appelée « musique sérieuse », la musique savante répond à des codes et à des techniques élaborées et complexes, accessible aux connaisseurs¹⁰⁵¹.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 85-86.

¹⁰⁴⁸ Marie-Christine Vila, *Guide de l'opéra. Les œuvres majeures du répertoire*, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁴⁹ Michel Chion et Juliette Garrigues, « MUSIQUE CONTEMPORAINE – L'évolution de la musique depuis 1945 », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 décembre 2021, disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musique-contemporaine-l-evolution-de-la-musique-depuis-1945/>

¹⁰⁵⁰ Michel Philippot, « SONATE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 décembre 2021, disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sonate/>

¹⁰⁵¹ Michel Chion et Juliette Garrigues, « MUSIQUE CONTEMPORAINE – L'évolution de la musique depuis 1945 », art. *cit.*

Opéra : les différents types d'opéras développés au cours de son histoire impliquent des niveaux différents d'intrigues, suivies ou décousues, l'emploi du parlé ou non, de la poésie ou de la prose, etc. Notre définition ne peut s'en tenir à trop d'étroitesse. Le terme *opera* accompagne tout d'abord les œuvres lyriques du début du XVII^e siècle : « *favola, opera scenica, tragedia musicale, opera tragicomica musicale, dramma musicale, [...] opera regia* », etc. Il en va de même en France où le développement de l'opéra-comique à la fin du XVIII^e siècle participe à la démultiplication des appellations. L'emploi du terme *opera* pour évoquer le genre lyrique ne s'impose que progressivement, on n'emploie alors que l'expression *dramma per musica* dès la seconde moitié du XVII^e siècle. Le XIX^e siècle prend l'habitude d'utiliser le terme francisé « opéra » pour désigner une œuvre lyrique intégralement chantée, passant à l'opéra-comique lorsque certains dialogues sont parlés. Si l'histoire de l'opéra véhicule des problèmes d'ordre politique et moral en prenant en compte des questions linguistiques, esthétiques et dramaturgiques, seule reste une définition suffisamment large pour contenir toutes ses évolutions : l'opéra est un drame dont on chante tout ou partie, avec musique d'orchestre¹⁰⁵².

Opéra bouffe : « cette appellation française n'entretient pas de relation directe avec celle d'*opera buffa* en Italie ». Si au XVIII^e siècle, on utilise le terme « opéra bouffon » pour désigner certains types d'opéra-comique, c'est au XIX^e siècle qu'apparaît l'« opéra bouffe » qui, contrairement à l'opéra-comique, ne laisse pas planer d'ambiguïté quant à la teneur comique de l'œuvre. Il s'agit d'un opéra dont le sujet est comique, « contenant une part de dialogues parlés », certains rôles entièrement parlés, ou des épisodes en mélodrame. « La distinction entre opérette et opéra bouffe doi[t] être faite surtout à partir du caractère dominant du livret, sentimental dans le premier cas, satirique ou parodique dans le second ». L'opéra bouffe se distingue des œuvres sérieuses par le choix de ses sujets, souvent comiques et satiriques, et met principalement en scène des personnages issus de toutes les classes sociales, puisant ses personnages et intrigues dans le quotidien. Généralement en trois actes, l'action racontée est simple, il n'existe que peu d'intrigues secondaires. Entièrement chanté, l'opéra bouffe rivalise avec les œuvres de l'opéra *seria* – en reprenant notamment l'alternance entre récitatif et air.

¹⁰⁵² Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, Op. cit., p. 138-140.

L'opéra bouffe est également caractérisé par une écriture musicale recherchée qui accorde une place plus large aux ensembles vocaux¹⁰⁵³.

Opéra *buffa* : ce terme est utilisé pour désigner l'opéra italien de comédie, en particulier au XVIII^e siècle. Le style *buffo*, dérivé de l'opéra *buffa*, apparaît tout d'abord sous la forme d'*intermezzi*, d'entractes légers intercalés entre les trois actes des opéras *seria* pour ensuite prendre de l'ampleur et concurrencer le fameux *dramma per musica*. Le futur opéra bouffe est connu sous l'appellation *dramma giocoso* ou *commedia per musica*. Issue de la *commedia dell'arte*, l'opéra *buffa* traite, dans un esprit comique, des sujets réalistes. Généralement en trois actes, avec six à huit personnages, l'opéra *buffa* s'organise comme contre-modèle de l'opéra *seria*. Comme ce dernier, il fait « alterner récitatif et air, mais le récitatif est rapide, quasi *parlando*, avec un débit calqué sur celui du langage parlé ». « L'action, très simple, rapide et vive, toujours comique, ne comporte pas d'intrigue secondaire. L'accompagnement est confié à un orchestre réduit composé de quelques instruments à cordes, parfois à vent, et d'un clavecin. Parent pauvre du grand opéra à ses débuts, l'opéra *buffa* se développe au cours du XVIII^e siècle jusqu'à devenir, dans la seconde moitié du siècle, un concurrent dangereux du genre *serio* »¹⁰⁵⁴.

Opéra-comique : nous pouvons résumer ce genre en « une pièce comprenant des dialogues parlés, une musique vocale et instrumentale et, parfois, des épisodes dansés ». Cette appellation apparaît au début du XVIII^e siècle pour « désigner les spectacles des comédiens forains », qui consistent « en une comédie parlée entrecoupée de musique principalement vocale. L'évolution ultérieure de l'opéra-comique vers des sujets de moins en moins légers, voire vers le genre sérieux et tragique », élargit les possibles dramaturgiques du genre. Un répertoire se développe alors autour d'une épuration des éléments comiques, une écriture sentimentaliste et moraliste des livrets, une place laissée à la fantaisie, une importance de la musique instrumentale en conservant les numéros dansés. Au XVIII^e siècle, l'opéra-comique se rapproche du drame lyrique moderne. Le genre évolue au début du XIX^e siècle vers une forme de comédie légère qui réunit en une seule œuvre des épisodes parlés et chantés¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 143-144.

¹⁰⁵⁴ Marie-Christine Vila, *Guide de l'opéra. Les œuvres majeures du répertoire*, Op. cit., p. 18.

¹⁰⁵⁵ Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, Op. cit., p. 147-149.

Opéra romantique : il s'agit d'un genre de l'art opératique qui prend racine dans le courant romantique. L'opéra romantique se développe au XVIII^e siècle et privilégie une musique propre à exprimer les émotions des personnages. Celle-ci prend la forme de la musique absolue (musique instrumentale qui n'a pas recourt au texte pour traduire des émotions) avec Beethoven, la musique à programme (musique descriptive de sujets extramusicaux tels que des tableaux ou des poèmes) avec Vivaldi, Berlioz ou Liszt, le Lied (poèmes chantés accompagnés au piano) avec Schubert. La musique romantique voit se développer des formes musicales qui lui sont propres : la sonate, le prélude, l'étude, la ballade, le nocturne, le scherzo, la fantaisie, la fugue, mais aussi la symphonie romantique ou le concerto. Fondé sur une trame historique, l'opéra romantique se développe au XIX^e siècle et prend pour sujet des situations et des personnages complexes. L'opéra romantique se développe notamment sous la forme du grand opéra en France. Cette appellation désigne spécifiquement les opéras montés à Paris entre la moitié et la fin du XIX^e siècle. Il s'agit d'opéras de genre sérieux entièrement chantés, souvent organisés en cinq actes. Les dialogues parlés sont remplacés par le récitatif accompagné de l'orchestre et parfois, de *bel canto*. L'usage du récitatif participe au pouvoir dramatique et lyrique de l'œuvre. Le grand opéra est comme son nom l'indique un genre de l'hyperbole : les compositeurs et metteurs en scène lyrique utilisent tous les effets possibles pour rendre la représentation spectaculaire (orchestres symphoniques, airs virtuoses, ballets, chœurs, décors et costumes sensationnels)¹⁰⁵⁶.

Opera seria (ita.) : il s'agit de « la forme élégante de l'opéra au XVIII^e siècle », il se traduit littéralement par « opéra prestigieux ». Il est destiné à « magnifie[r] le triomphe de la vertu sur le vice » et tire principalement ses intrigues des grands thèmes historiques, laissant les épisodes comiques à l'opéra *buffa*. L'opéra *seria* crée « un univers entièrement codifié ». L'œuvre comporte trois actes – l'exposition, la péripétie, la catastrophe – et respecte une dramaturgie stricte : les personnages observent une hiérarchie – un couple principal, un couple secondaire, un ou deux confidentes ou serviteurs, un ou deux traîtres – et l'action se termine par une fin heureuse, quitte à

¹⁰⁵⁶ Jean-Paul Churier, *Introduction à la musique classique*, 2020 [en ligne], consulté le 12 décembre 2021, disponible sur : <https://classic-intro.net/index.html> ; Jean-Michel Brèque, Elizabeth Giuliani, Jean-Paul Holstein, Danielle Porte et Gilles de Van, « LIVRET, musique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 décembre 2021, disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/livret-musique/>

tordre les événements historiques. L'opéra *seria* développe ses structures vocales : il alterne nécessairement entre le récitatif *secco*, accompagné d'un seul élément musical, et l'air. Le récitatif permet de dérouler l'action dramatique, tandis que l'air permet de mettre en valeur l'interprète pour exprimer les sentiments des personnages. Dans l'opéra *seria*, la scène est traitée en récitatif et se termine par un air, hautement structuré : l'aria *di tempesta* « exprime la violence des passions en imitant celle de la nature [...], l'aria bucolique, d'inspiration pastorale, chante les doux ruisseaux, les fleurs, les oiseaux, etc. ; l'aria *di vendetta* ou l'aria *di furore* sont brillantes, agiles et puissantes, tandis que l'aria *di tomba* et surtout le *lamento* requièrent une expressivité retenue » ; c'est surtout le *bel canto* qui devient l'essence même de l'art vocal de l'opéra *seria*, caractérisé par un déploiement de virtuosité vocale, il s'agit d'un chant doux qui exprime toute la virtuosité du chanteur et doit susciter l'émerveillement auprès de l'auditoire. Chaque air a une fonction propre qu'il faut respecter. Au cours du XVIII^e siècle, si les ornements sont d'abord laissés à la libre interprétation du chanteur, ils sont de plus en plus inscrits de manière pérenne par le compositeur sur les partitions. Les ensembles vocaux disparaissent progressivement au profit de l'opéra *buffa*, ne subsistant qu'un duo à la fin de l'acte¹⁰⁵⁷.

Opérette : ce terme désigne principalement un opéra léger comprenant des dialogues parlés, une musique d'orchestre, du chant et de la danse. Ce genre lyrique se développe « pendant la seconde moitié du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle, spécialement en France et à Vienne en Autriche ». Proche de l'opéra-comique dont elle est dérivée, l'opérette prend forme à partir de 1850 en « réaction contre les tendances dramatiques sérieuses de l'opéra-comique ». Elle conserve cependant cet entremêlement du chanté et du parlé en y associant « un humour bouffon et débridé, un certain sens de la satire, [et] une grande vitalité musicale ». Dans une veine moins satirique, l'opérette française met l'accent tantôt sur la farce bouffonne, tantôt la comédie de sentiments jusqu'à la fin du XIX^e siècle sous la houlette des librettistes tels Henri Meilhac et Ludovic Halévy, et de compositeurs spécialisés dans le genre léger. Ce sont ensuite André Messager ou Reynaldo Hahn qui font évoluer l'opérette au XX^e siècle en se concentrant sur des productions sentimentales de conception musicale plus travaillée

¹⁰⁵⁷ Marie-Christine Vila, *Guide de l'opéra. Les œuvres majeures du répertoire*, Op. cit., p. 17-18.

avant qu'elle ne se tourne vers un style « plus proche de la variété ou de la chanson » au milieu du XX^e siècle¹⁰⁵⁸.

Récitatif : il s'agit d'un « discours récité d'un ton musical et harmonieux », au plus près des inflexions de la langue parlée. Dans l'opéra, le récitatif est utilisé pour narrer l'action, la faire évoluer, permettre les dialogues et exprimer les sentiments et les états d'âme des personnages. Considéré comme un moment de liberté vocale, il n'est pas toujours mesuré, parfois à la limite de l'improvisation¹⁰⁵⁹.

Sprechgesang (all.) : ce terme se traduit littéralement par « chant-parlé ». Il « désigne un type d'écriture vocale [...] intermédiaire entre le chant » à proprement parlé « et la déclamation ». Il est utilisé pour la première fois par Schoenberg dans les « mélodrames » de *Pierrot lunaire* en 1912¹⁰⁶⁰.

Système sériel : Apparu à la fin du XIX^e siècle par le biais du travail des compositeurs de la seconde École de Vienne, ce système de composition musical est organisé autour de la série musicale. Il vient contrebalancer le système tonal¹⁰⁶¹.

Système tonal : Adopté dès la fin du XVI^e siècle, il s'agit d'une architecture musicale, un mode de composition organisé autour de l'accord pour permettre la cohérence harmonique¹⁰⁶².

Théâtre musical : le terme peut être employé dans plusieurs sens qui doivent être distingués les uns des autres. En général, le théâtre musical désigne tout spectacle qui implique une action scénique et musicale, peu importe le degré d'implication ou de juxtaposition de ces deux éléments fondamentaux. Ce terme s'emploie particulièrement à propos des spectacles dans lesquels la musique joue un rôle constitutif : elle n'est plus seulement illustrative mais elle prend part intégrante au spectacle. Dans ce sens, le théâtre musical prend en compte l'opéra proprement dit, mais aussi le mélodrame, la comédie musicale, etc. Cette expression est également employée pour désigner une œuvre scénique pensée selon les codes dramaturgiques traditionnels de l'opéra, mais de

¹⁰⁵⁸ Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, *Op. cit.*, p. 157-158.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 201.

¹⁰⁶¹ Michel Chion et Juliette Garrigues, « MUSIQUE CONTEMPORAINE – L'évolution de la musique depuis 1945 », art. *cit.*

¹⁰⁶² Henry Barraud, « TONAL SYSTÈME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 décembre 2021, disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/systeme-tonal/>

petites dimensions, tels les « opéras-minute » de Darius Milhaud. Aujourd’hui, ce terme est surtout employé pour évoquer « une forme de spectacle musico-dramatique développée à partir des années 1960, dans laquelle se trouve redéfinie la relation entre l’action et la musique », prenant par là même des formes très différentes¹⁰⁶³.

¹⁰⁶³ Pierre Saby, *Vocabulaire de l’opéra*, *Op. cit.*, p. 211-212.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Les sources primaires regroupent tous les documents – documents à caractère législatif, archives manuscrites, tapuscrites et audiovisuelles – utilisés dans le cadre de notre recherche sur la compagnie Péniche Opéra. Elles sont un support essentiel pour le traitement de notre sujet et des spectacles constitutifs de notre corpus.

Les documents répertoriés ci-dessous sont classés par type de documents – textes de lois, règlements, circulaires, documents administratifs, artistiques et audiovisuels – et par nature de document.

En particulier, les archives de la compagnie Péniche Opéra concernant les spectacles de notre corpus sont classées par spectacle, par nature de document et par ordre chronologique. Ce classement mentionne également le lieu de conservation des archives de la compagnie.

Les archives présentées dans les sources primaires sont majoritairement conservées sur la Péniche Adélaïde (PA), amarrée quai de la Loire dans le XIX^e arrondissement de Paris, et au département Musique de la Bibliothèque Nationale de France dans un fonds intitulé « Fonds la Péniche Opéra » depuis 2019 (BnF). Les archives dites électroniques sont conservées sur un disque dur externe de 5 To détenu par l’Institut de Recherches en Musicologie (DD), actuellement en cours de mise en ligne.

Abréviations :

f. = feuilles

p. = pages

[ANM] = [Auteur Non Mentionné]

PA = les archives sont conservées sur la Péniche Adélaïde

BnF = les archives sont conservées dans le département Musique à la Bibliothèque Nationale de France

DD = les archives sont conservées sur le disque dur externe à l’IReMus

- DOCUMENTS À CARACTÈRE LÉGISLATIF

Loi du 1er juillet 1901 relative au contrat d'association [en ligne], disponible sur :
<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006069570>

« Ministère de la Culture et la Communication, Décret n°79-355 du 7 mai 1979 relatif à l'organisation du ministère de la culture et de la communication (services de de la culture) », fac-similé du Journal Officiel de la République Française du 8 mai 1979, p. 1080 [en ligne], disponible sur :
https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000702954

« Ministère de la Culture. Organisation », Décret n°82-394 du 10 mai 1982, bulletin des bibliothèques de France (BBF), 1982, n° 6, p. 353 [en ligne], disponible sur :
<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1982-06-0353-002>

« Pratiques culturelles 1981. Le public de l'opéra », Ministère de la Culture, Direction du Développement culturel, service des Études et Recherches, Paris, juin 1982.

BLANQUER Jean-Michel, Circulaire n°2010/004 relative à la dimension éducative et pédagogique des résidences d'artistes, 5 février 2010 [en ligne], disponible sur :
<https://aar.fr/revue/article/residences-dartistes-a-luniversite/>

CHASSAIN Laurent, *Compagnie d'expression musicale d'opéra vivant – Péniche Opéra, Rapport d'inspection, juillet/août 2005*, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, 2005.

CHIFFERT Anne, « Note préparatoire à la mise en place de la déconcentration du dispositif des aides à la création et à la diffusion chorégraphiques, préalable à l'avis de la circulaire d'emploi des crédits déconcentrés », 4 décembre 1997.

DONNEDIEU DE VABRES Renaud, Circulaire n°2006/001 relative au soutien à des artistes et à des équipes artistiques dans le cadre de résidences, 13 janvier 2006 [en ligne], disponible sur :
<https://www.snsf.fr/ressources/textes-de-references-ressources/circulaire-no2006-001-du-13/>

LEXTRAIT Fabrice, avec le concours de Marie VANHAMME et Gwénaëlle GROUSSARD, *Friches, fabriques, lieux, expériences... : Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Paris, La Documentation française, 2001.

MOREAU Daniel, « Les Perspectives de la musique et du théâtre lyrique en France », rapport au Conseil Économique et Social, 11 février 1981, Archives du Conseil économique et social.

SAEZ Guy, *L'art lyrique en région. Démarche prospective sur les opéras du Grand Est et de Nouvelle-Aquitaine dans le contexte de la réforme territoriale*, Rapport d'étude de l'Observatoire des Politiques Culturelles, Réunion des Opéras de France, 2017.

TRAUTMANN Catherine, Charte des missions de service public pour le spectacle, Politique culturelle, transmise aux préfets pour mise en application le 22 octobre 1998 [en ligne], disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-spectacle.htm#statut>

VIDAL Marcel, Projet de loi de finances pour 1996 : cinéma – théâtre dramatique, avis n°78, 24 novembre 1995 [en ligne], disponible sur : https://www.senat.fr/rap/a95-78-2/a95-78-2_mono.html#toc15

WALLS Manuel, Article 9-1 inséré dans la loi n°2000-321 du 12 avril 2000 relative aux droits des citoyens dans leurs relations avec les administrations, créé par l'article 59 de la loi n°2014-856 du 31 juillet 2014 relative à l'économie sociale et solidaire, cité dans l'annexe 1 de la circulaire concernant les nouvelles relations entre les pouvoirs publics et les associations : déclinaison de la charte des engagements réciproques et soutien public aux associations, 29 septembre 2015 [en ligne], disponible sur : http://circulaires.legifrance.gouv.fr/pdf/2015/09/cir_40062.pdf

- ARCHIVES ADMINISTRATIVES ET DE COMMUNICATION

o Archives manuscrites et tapuscrites

1970-1980

FARRÉ Jean-Paul et LARROCHE Mireille, « Projet Péniche », feuille imprimée volante, descriptif du projet pour la compagnie Péniche Théâtre, 1975. BnF.

[ANM], « Subventions (membres prêteurs 75-76) », documents imprimés, budgets de 1975-1976, 1976. BnF.

1980-1990

[ANM], « [sans titre] », documents imprimés, bilan d'activité de la Péniche Théâtre d'octobre 1975 à décembre 1979, 1980. BnF.

[ANM], « La péniche 1979-1980 », documents imprimés, compte rendu d'activité de la saison 1979-1980, 1980. BnF.

LARROCHE Mireille, « La Péniche Opéra en 1980 », 2 f. imprimées, rapport d'activités de la compagnie, 1980. BnF.

[ANM], « Compte rendu d'activité – saison 1980-1981 », dossier imprimé, compte rendu d'activité de la saison 1980-1981, bilans chiffrés, projets réalisés, budgets prévisionnels et objectifs pour la saison suivante, 1981. BnF.

LARROCHE Mireille, « Objets de l'association », document imprimé, descriptif des statuts de l'association Péniche Opéra, 1982. BnF.

LARROCHE Mireille et DANAIS Pierre, « [sans titre] », déclaration d'intention et état de l'art lyrique, 1983. BnF.

[ANM], « Compte rendu d'activités saison 1984 », dossier imprimé compte rendu de présentation de spectacle, budgets et nombre de représentation, 1984. BnF.

[ANM], « Subventions attribuées depuis 1980 à la péniche », dossier imprimé, analyse comptable, 1985. BnF.

[ANM], « Compte rendu d'activités 1985-1986 », dossier imprimé compte rendu d'activité de la saison 1985-1986, rapport sur le patrimoine et création, 1986. BnF.

[ANM], « But de l'association membres de l'association Dossier de subventions 1986 », dossier imprimé bilan, historique de la compagnie, calendrier de tournée européenne, situation financière, 1986. BnF.

[ANM], « Demande de subventions 89 », dossier imprimé de demandes de subventions pour l'année 1989, 1988. BnF.

[ANM], « Dossier de subventions CR 1989 », dossier imprimé compte rendu d'activités de l'année 1989, programmation de l'année 1990, budgets, 1989. BnF.

1990-2000

[ANM], « Compte rendu d'activités saison 89/90 », dossier imprimé compte rendu d'activité de la saison 1989-1990, récapitulatif des subventions et demandes pour l'année 1991, 1990. BnF.

JARSKY Irène, FOREST Catherine et BEGRAMIAN Anne, « Compte rendu réunion ministère du 7/04 93 », 4 f. imprimées, compte rendu de réunion avec le ministère de la Culture, 7 avril 1993. BnF.

LARROCHE Mireille, « 15 ans d'expérience... un premier bilan... à la recherche d'une implantation... », 7 f. imprimées, bilan chiffré des activités, mars 1996. BnF.

[ANM], « Compte rendu saison 1997-1998 », 3 f. imprimées, compte rendu de la saison 1997-1998, 1998. BnF.

[ANM], « La Péniche Opéra à Grenoble », 2 f. imprimées, bilan de la compagnie au Théâtre Cargo de Grenoble, programme de la médiation culturelle, 1998. BnF.

[ANM], « La Péniche Opéra à l'Opéra-comique saison 1998-1999 », 2 f. imprimées, compte rendu de la saison en résidence à l'Opéra-Comique, 1999. BnF.

[ANM], « Un an et demi après l'obtention d'un statut de "Compagnie Nationale" », 3 f. imprimées, bilan numérique et artistique de la compagnie de 1996-1999, 1999. BnF.

2000-2010

[ANM], « La Péniche Opéra à l'Opéra-Comique », dossier imprimé, compte rendu d'activités des saisons 1998-1999 et 1999-2000, 2000. BnF.

[ANM], « Compte Rendu d'activités de la saison 2000/2001 », dossier imprimé, compte rendu de la saison 2000-2001, des représentations, brochure de la saison, 2001. BnF.

[ANM], « Compte rendu d'activités de la saison 2001/2002 », dossier imprimé, compte rendu de la saison 2001-2002, des représentations, brochure de la saison, 2002. BnF.

[ANM], « Compte rendu d'activités de la saison 2002/2003 », dossier imprimé, compte rendu de la saison 2002-2003, des représentations, brochure de la saison, 2003. BnF.

[ANM], « Compte rendu d'activités de la saison 2003-2004 », dossier imprimé, compte rendu de la saison 2003-2004, des représentations, brochure de la saison, 2004. BnF.

[ANM], « Actions de sensibilisation – Opéra de Toulon », dossier imprimé, compte rendu des actions de médiation culturelle dans la région, programmes de sensibilisation, bilan des actions, 2004. BnF.

[ANM], « Toulon 04/05 Saison 2004/2005 », dossier imprimé, compte rendu de la saison 2004-2005, programme des activités culturelles en région, données chiffrées, 2005. BnF.

[ANM], « Compte rendu d'activités de la saison 2005-2006 de la Péniche Opéra », dossier imprimé, compte rendu d'activité de la saison 2005-2006, bilan de la programmation, 2006. BnF.

[ANM], « Demande de conventionnement triennal au titre de la permanence artistique », 34 f. imprimées, demande de conventionnement auprès du ministère de la Culture, 2006. BnF.

[ANM], « Compte rendu d'activités de la saison 2006-2007 », dossier imprimé, compte rendu d'activité de la saison 2006-2007, bilan de la programmation et des actions culturelles, 2007. BnF.

[ANM], « La Péniche Opéra à l'Opéra de Toulon », dossier imprimé, compte rendu d'activité à l'Opéra de Toulon de 2003 à 2007, contrats de coproduction, représentations, programmations, 2007. BnF.

[ANM], « Saison 2007-2008 07-08 », dossier imprimé, programmation de la saison 2007-2008, calendrier de diffusion à Paris et en Île-de-France, 2007. BnF.

[ANM], « Compte rendu d'activités de la saison 2008-2009 », dossier imprimé, compte rendu d'activités de la saison 2008-2009, bilan de la programmation et des actions culturelles, 2009. BnF.

2010-2020

[ANM], « Compte rendu d'activité saison 2009/2010 – Péniche Opéra à Fontainebleau et dans le Sud Seine-et-Marne », dossier imprimé, compte rendu d'activité chiffré, bilan des spectacles de l'année 2009-2010, 2010. BnF.

[ANM], « La Péniche Opéra – Compte rendu d'activités de la saison 2009/2010 », dossier imprimé, compte rendu d'activité de la saison 2009-2010, bilan des actions de médiation culturelle, 2010. BnF.

[ANM], « La Péniche Opéra – Compte rendu d'activités de la saison 2010/2011 », dossier imprimé, compte rendu d'activité de la saison 2010-2011, programmations et actions culturelles, 2011. BnF.

[ANM], « La compagnie Péniche Opéra – Compte rendu d'activités de la saison 2011/2012 », dossier imprimé, compte rendu d'activité de la saison 2011-2012, bilan chiffré des spectacles et des actions culturelles, 2012. BnF.

[ANM], « Fontainebleau 12 Compte rendu d'activités 2012 – La Péniche Opéra à Fontainebleau et dans le Sud Seine-et-Marne », dossier imprimé, compte rendu d'activité chiffré, bilan des spectacles de l'année 2012, 2012. BnF.

[ANM], « 09-12 Compte rendu d'activité 2009-2010-2011-2012 – A Fontainebleau et dans le Sud Seine-et-Marne », dossier imprimé, compte rendu d'activité chiffré des années 2009-2012, 2012. BnF.

[ANM], « La Péniche Opéra – Compte rendu d'activités de la saison 2012/2013 », dossier imprimé, compte rendu d'activité de la saison 2012-2013, bilan chiffré des actions culturelles, 2013. BnF.

[ANM], « La Péniche Opéra – Compte rendu d’activité de la saison 2013-2014 », dossier imprimé, compte rendu d’activités de la saison 2013-2014, bilan chiffré de la programmation et des actions culturelles, 2014. BnF.

[ANM], « Des Chiffres et des Hommes – Saison 2015 », dossier imprimé, compte rendu d’activités de la saison 2014-2015, bilan chiffré de la programmation et des actions culturelles, 2015. BnF.

o Archives électroniques

Une partie des archives de la Péniche Théâtre et Opéra sont consultables en libre accès sur le site officiel de la Péniche Adélaïde/Péniche Opéra : <http://www.penicheadelaide.com/>

1980-2010

DANAIS Pierre, « La Péniche Opéra est un magnifique jouet... », note d’intention de la compagnie Péniche Opéra, 1982 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/mireille-larroche/la-peniche-opera/histoire/>

DANAIS Pierre, « Espace propice à la dérive, lieu d’errance », 1982 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/mireille-larroche/la-peniche-opera/>

BEAUSSANT Philippe, « Une péniche c’est beaucoup plus qu’une maison », 1999 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/wp-content/uploads/2019/08/Une-p%C3%A9niche-par-Philippe-Beaussant.pdf>

VITTOZ Vincent, « La Péniche Opéra fut, pour moi, un formidable hublot », 1999 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/wp-content/uploads/2018/12/pour-La-P%C3%A9niche-Op%C3%A9ra-de-Vincent-Vittoz.pdf>

2010-2020

LARROCHE Mireille, « Le Théâtre Flottant », descriptif et photographies de la troupe belge, 2015 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/portfolio/le-theatre-flottant/>

LARROCHE Mireille, « Utopopolis ou la naissance d’une Péniche Opéra. Le théâtre musical des années 80 », document descriptif de la rencontre avec Claude Prey et de la création du spectacle Utopopolis, 1^{er} octobre 2015 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/mireille-larroche/la-peniche-opera/utopopolis/utopopolis-point-de-vue/>

RAUTH Christian, « Heureux les fêlés... On vieillit bien avec les beaux souvenirs », document hommage pour les 35 ans de la Péniche Opéra, octobre 2015 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/wp-content/uploads/2015/05/heureux-les-fell%C3%A9s...-de-Christian-Rauth.pdf>

LARROCHE Mireille, « La Péniche Opéra en résidence à Vitry sur Seine 2012-2015 (4 ans) », bilan artistique de la résidence, 2017 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/les-residences-de-la-peniche-opera/>

LARROCHE Mireille, « La Péniche Opéra en résidence à Fontainebleau et dans le sud Seine et Marne 2009-2012 (4 ans) », bilan artistique de la résidence, 2017 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/les-residences-de-la-peniche-opera/>

LARROCHE Mireille, « La Péniche Opéra en résidence à l'Opéra de Toulon (EPCC) 2006-2009 (4 ans) », bilan artistique de la résidence, 2017 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/les-residences-de-la-peniche-opera/>

LARROCHE Mireille, « À la demande de Pierre Médecin, puis de Jérôme Savary, la Péniche Opéra a été accueillie en résidence à l'Opéra-Comique de 1996 à 2006 (10 ans) », bilan artistique de la résidence, 2017 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/les-residences-de-la-peniche-opera/>

- ARCHIVES DES SPECTACLES DU CORPUS

Utopopolis

o Documents artistiques

PREY Claude, « Utopopolis », livret du spectacle, 1979 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/wp-content/uploads/2015/05/utopopo-Livret-.pdf>

PREY Claude, « Utopopolis Claude Prey », partition, 67 pages, 1980. BnF.

PREY Claude, « Utopopolis », partition, copie du conducteur, 67 pages, 1980. BnF.

o Documents de communication

LARROCHE Mireille, « [sans titre] », feuille volante, note d'intention du spectacle, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », feuilles volantes, notices biographiques des artistes, 1980. PA.

o Documents iconographiques

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Dany et Andy autour des canaux, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Dany et Andy autour des canaux, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Dany et Andy autour des canaux, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Dany et Andy autour des canaux, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Dany et Andy autour des canaux, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Andy et Dany autour des canaux, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Dany et Andy mènent l'enquête, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Dany près des canaux, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Dany derrière la carte en deux dimensions, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Dany sort de l'écouille, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Andy chante, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Andy couché, 1980. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, Andy et Dany autour des canaux, 1980. PA.

Actualité

o Document artistique

BROCCA Bernard et LARROCHE Mireille, « Actualité », document imprimé, livret du spectacle, 1982. PA.

LARROCHE Mireille, « [sans titre] », document manuscrit, notes sur les représentations, 1982. PA.

o Documents de communication

PRIN Yves, « Lettre d'accord », lettre manuscrite du compositeur pour la composition de l'œuvre, 1981. PA.

DUHAMEL Antoine, « Lettre d'accord », lettre manuscrite du compositeur pour la composition de l'œuvre, 1981. PA.

[ANM], « Actualité », document de communication original, programme du spectacle, 1982. PA.

[ANM], « Actualité », document imprimé, invitation sur papier cartonné, 1982. PA.

[ANM], « Actualité », document imprimé, programmation de juin 1982 à janvier 1983, 1982. PA.

o Documents iconographiques

LARROCHE Mireille, « [sans titre] », document original, croquis et schémas de déplacements dans l'espace scénique, 1982. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie noir et blanc de l'espace scénique, vue de la salle, 1982. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie noir et blanc du spectacle [personnages non identifiés], vue de la salle, 1982. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie noir et blanc du spectacle, Issei Sagawa et instrumentistes, vue de la salle, 1982. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie noir et blanc du spectacle, instrumentistes, vue de la salle, 1982. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie noir et blanc du spectacle, violoncelliste, vue de la salle, 1982. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie noir et blanc du spectacle [personnages non identifiés] et instrumentistes, vue de la salle, 1982. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie noir et blanc du spectacle [personnages non identifiés] et instrumentistes, vue de la salle, 1982. PA.

Shoot Again

o Documents artistiques

[ANM], « 2^e bille », 8 f. imprimées, partition d'une partie du spectacle pour voix et ensemble instrumental, 1986. PA.

[ANM], « Jack La gachette », 4 f. imprimées, partition d'une partie du spectacle pour voix et violoncelle, 1986. PA.

FRANÇOIS Jean-Charles, « 3^e bille, 2^e joueur de Jean-Charles François », 16 f. photocopiées, partition d'une partie du spectacle pour voix et ensemble instrumental, 1986. PA.

JISSE David, « Aero Tilt de David Jisse », 4 f. photocopiées, partition d'une partie du spectacle pour soliste et chœur, 1986. PA.

[ANM], « Shoot again », 3 f. photocopiées, partition d'une partie du spectacle pour voix, flûte et clarinette basse, 1986. PA.

[ANM], « L'appel du flipper », 4 f. photocopiées, partition d'une partie du spectacle pour chœur à quatre voix et flûte, clarinette, cor et violoncelle, 1986. PA.

[ANM], « Tribunal », 14 f. photocopiées, partition d'une partie du spectacle pour quatuor vocal et ensemble instrumental, 1986. PA.

FRANÇOIS Jean-Charles, « 2^e bille 2^e joueur Jean-Charles François », 14 f. photocopiées, partition d'une partie du spectacle pour quatre solistes et ensemble instrumental, 1986. PA.

[ANM], « Pubs », 2 f. photocopiées, partition d'une partie du spectacle pour chœur et ensemble instrumental, 1986. PA.

[ANM], « Pour une opérette », 5 f. photocopiées, partition d'une partie du spectacle pour chœur et ensemble instrumental, 1986. PA.

[ANM], « L'ascension de coussin Final instrumental », 6 f. manuscrites, partition d'une partie du spectacle pour piccolo, 1986. PA.

[ANM], « Sonal Jane », 2 f. photocopiées, partition d'une partie du spectacle pour soprano et ensemble instrumental, 1986. PA.

[ANM], « [sans titre] », 8 f. photocopiées, partition d'une partie du spectacle pour quatuor vocal et ensemble instrumental, 1986. PA.

LEMESLE Jean-Pierre, « Shoot Again », photocopie du livret, annotations et commentaires manuscrits, 1986. PA.

BOISSEAU Marc, « Fronton/Plateau », document manuscrit, plan de l'éclairage, 1986. PA.

LARROCHE Mireille, « Conduite », document imprimé, conduite du spectacle, 1986. PA.

LARROCHE Mireille, « Fiche technique », 1 p. dossier imprimé, descriptif des éléments scéniques, 1986. PA.

o Documents administratifs

[ANM], « Budget "Shoot Again" », 2 p. dossier imprimé, budget détaillé du spectacle, 11 avril 1986. PA.

LARROCHE Mireille, « Shoot Again », 5 p. dossier imprimé, descriptif du projet, 1986. PA.

o Documents iconographiques

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Billy la Queue, la Mouche, Jane Tonic et Big Bull, 1986. PA.

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur, Billy la Queue, Mireille Larroche, Jane Tonic et Big Bull, 1986. PA.

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Billy la Queue la Mouche et Big Bull, 1986. PA.

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Big Bull, 1986. PA.

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Big Bull, 1986. PA.

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Big Bull, 1986. PA.

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Jane Tonic, 1986. PA.

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Jane Tonic, 1986. PA.

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Coussin et Jane Tonic, 1986. PA.

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Coussin et la Mouche, 1986. PA.

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Billy la Queue, la Mouche et Big Bull, 1986. PA.

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Billy la Queue, la Mouche et Big Bull, 1986. PA.

DUMOULIN Micheline, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Coussin, Billy la Queue, la Mouche et Big Bull, 1986. PA.

Le Rouge et le noir

o Documents artistiques

PREY Claude, « Claude Prey, Le Rouge et le Noir », 400 p. photocopie, partition du spectacle pour chant et piano, 1989. BnF.

PREY Claude, « Claude Prey Le Rouge et le Noir », 195 p. photocopie d'une version éditée du livret et de la partition, conducteur de la première partie du spectacle, 1989. BnF.

PREY Claude, « Claude Prey Le Rouge et le Noir », 200 p. photocopie d'une version éditée du livret et de la partition, conducteur de la seconde partie du spectacle, 1989. BnF.

PREY Claude, « Le rouge et le noir de Claude Prey », 224 p. édition originale du livret et de la partition, conducteur piano et chant, 1989. BnF.

PREY Claude, « Découpage "Le Rouge et le noir" », 31 p. documents imprimés, livret du spectacle, 1989. BnF.

LARROCHE Mireille, « Prologue », 40 p. photocopiées de documents manuscrits, croquis et schémas de mise en scène du spectacle, 1989. PA.

BOISSEAU Marc, « Théâtre municipal d'Aix », 4 p. documents imprimés, plan de scène, éléments de décors manuscrits, 1989. PA.

o Documents de communication

LARROCHE Mireille, « Le Rouge et le noir – Opéra-opéra », 1 p. document imprimé, note d'intention du spectacle, 1989. PA.

PREY Claude, « Le Rouge et le Noir : roman réaliste, roman romantique ? », 1 p. document imprimé, note d'intention de Claude Prey, 1989. PA.

PREY Claude, « Le Livret », 1 p. document imprimé, descriptif de l'écriture du livret et de l'instrumentarium, 1989. PA.

DANAIS Pierre, « Le Rouge et le Noir », 1 p. document imprimé, descriptif du projet de spectacle, 1989. PA.

LARROCHE Mireille, « À propos de l'ouvrage "Le Rouge et le noir" », 1 p. document imprimé, descriptif du projet spectacle, 1989. PA.

o Documents iconographiques

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, le chœur noir, 1989. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Elisa, les enfants, « Mme de » et Julien, 1989. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Mathilde, 1989. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, « Mme de » et Julien, 1989. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, « Mme de » et les enfants, 1989. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Julien, Elisa, « Mme de » et Mathilde, 1989. PA.

Von Heute auf Morgen

o Documents artistiques

REINHARDT Doris, « Le mari », 27 p. photocopiées d'un document manuscrit, traduction du livret de *Von Heute auf Morgen* de l'allemand au français pour la compagnie Péniche Opéra, 1993. PA.

PENNETIER Jean-Claude et France, « D'un jour à l'autre », 161 p. imprimées, partition et livret du spectacle annotés par Mireille Larroche, 1993. PA.

LARROCHE Mireille, « Je vois un loft », 2 p. manuscrites, idées et pensées de l'espace scénique, 1993. PA.

LARROCHE Mireille, « VON HEUTE AUF MORGEN », 57 p. manuscrites, croquis et schémas scéniques annotés et commentés, 1993. PA.

o Documents de communication

LARROCHE Mireille, « Un beau jour l'avenir s'appelle le passé », 1 p. document imprimé, note d'intention du spectacle, 1994. PA.

[ANM], « Von Heute auf Morgen », 5 p. dossier imprimé, dossier spectacle repris au Japon, 1996. PA.

o Documents iconographiques

LEMAIRE Claude, « [sans titre] », 1 p. photocopié, croquis de costume pour l'Homme en costume, contenu dans une lettre envoyée à Mireille Larroche, 17 décembre 1993. PA.

LEMAIRE Claude, « [sans titre] », 1 p. photocopié, croquis de costume pour l'Amie, contenu dans une lettre envoyée à Mireille Larroche, 17 décembre 1993. PA.

LEMAIRE Claude, « [sans titre] », 1 p. photocopié, croquis de costume pour la Femme habillée avec chapeau, contenu dans une lettre envoyée à Mireille Larroche, 17 décembre 1993. PA.

LEMAIRE Claude, « [sans titre] », 1 p. photocopié, croquis de costume pour la Femme habillé sans chapeau, contenu dans une lettre envoyée à Mireille Larroche, 17 décembre 1993. PA.

LEMAIRE Claude, « [sans titre] », 1 p. photocopié, croquis de costume pour la Femme en déshabillé, contenu dans une lettre envoyée à Mireille Larroche, 17 décembre 1993. PA.

LEMAIRE Claude, « [sans titre] », 1 p. photocopié, croquis de costume pour la Femme en robe du soir, contenu dans une lettre envoyée à Mireille Larroche, 17 décembre 1993. PA.

LEMAIRE Claude, « [sans titre] », 1 p. photocopié, croquis de costume pour la Femme en robe du soir vue de dos, contenu dans une lettre envoyée à Mireille Larroche, 17 décembre 1993. PA.

LEMAIRE Claude, « [sans titre] », 1 p. photocopié, croquis de costume pour le Chanteur, contenu dans une lettre envoyée à Mireille Larroche, 17 décembre 1993. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. deux photographies couleurs du spectacle, l'Amie, l'Homme, le Chanteur et la Femme, 1994. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, la Femme en kimono, 1994. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, l'Amie et le Chanteur, 1994. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, le Chanteur et la Femme, 1994. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, l'Amie, l'Homme, la Femme et le Chanteur, 1994. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, la Femme au téléphone et l'Homme, 1994. PA.

Le Jardin des délices

o Documents artistiques

BEAUSSANT Philippe, « Le Jardin des délices », 57 p. dossier imprimé, livret du spectacle, annoté et corrigé par Mireille Larroche, croquis et schémas de déplacements scéniques, 1997. PA.

LARROCHE Mireille, « Synopsis réalisé suite à la mission de Septembre 1998 à Taïpeh », 5 p. imprimées, déroulé scène par scène du spectacle, fin 1998. PA.

o Documents de communication

LARROCHE Mireille, « Définition du projet », 5 p. imprimées, explication du projet, de l'écriture du livret et du lieu scénographique, octobre 1997. PA.

LARROCHE Mireille, « Le Jardin des Délices, un divertissement sur des airs d'amour et des danses de cour en France et en Chine au XVII^{ème} siècle », 2 p. imprimées, note d'intention et descriptif du spectacle, 1998. PA.

o Documents iconographiques

LEMAIRE Claude, « Isabelle Desrochers », 1 p., photocopie noir et blanc de croquis de costume pour le personnage d'Isabelle Desrochers, 1997. PA.

LEMAIRE Claude, « Hector », 1 p., photocopie noir et blanc de croquis de costumes pour Hector, 1997. PA.

LEMAIRE Claude, « Hector », 1 p., photocopie noir et blanc de croquis de costumes pour Hector en militaire, 1997. PA.

LEMAIRE Claude, « Tonio », 1 p., photocopie noir et blanc de croquis de costumes pour Tonio, 1997. PA.

RONVAUX Michel, « Scène 4 », 1 p. document original sur papier calque, croquis scénographiques, vue de face, 1997. PA.

RONVAUX Michel, « [sans titre] », 1 p. document original sur papier calque, croquis scénographiques, vue de côté, 1997. PA.

RONVAUX Michel, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur de maquette scénographie, vue de face, 1997. PA.

RONVAUX Michel, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur de maquette scénographie, vue de face, 1997. PA.

RONVAUX Michel, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur de maquette scénographie, vue de trois quarts, 1997. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. planche de 37 photographies couleur mini-format du spectacle, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. planche de 37 photographies couleur mini-format du spectacle, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. planche de 36 photographies couleur mini-format du spectacle, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. planche de 37 photographies couleur mini-format du spectacle, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. planche de 12 photographies couleur petit format du spectacle, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. planche de 13 photographies couleur petit format du spectacle, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. planche de 18 photographies couleur petit format du spectacle, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. planche de 17 photographies couleur petit format du spectacle, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. planche de 37 photographies couleur mini-format du spectacle, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. planche de 6 photographies couleur petit format du spectacle, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur imprimée du spectacle, les danseuses et Tonio, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur imprimée du spectacle, les danseuses et Marie, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur imprimée du spectacle, les danseuses et Tonio, 1999. PA.

COQUEUX Philippe, « [sans titre] », 1 p. photographie couleur imprimée du spectacle, les danseuses et la lune, 1999. PA.

La Belle lurette

o Documents artistiques

BOUCHOT Vincent, « La Belle lurette », 26 p. imprimées, livret du spectacle, 1999. BnF.

RONVAUX Michel, « Tableau I », 3 p. photocopiées de documents manuscrits, croquis de scénographie, annotés et commentés par Mireille Larroche, 1999. PA.

LARROCHE Mireille, « Belle lurette », 2 p. photocopiées de documents manuscrits, conduite décors et accessoires du spectacle, janvier 2000. PA.

o Documents de communication

LARROCHE Mireille, « Note d'intention », 1 p. imprimée, dossier spectacle, descriptif du projet, 1999. PA.

BOUCHOT Vincent, « À propos de La Belle Lurette... », 2 p. imprimées, note d'intention du compositeur, 1999. PA.

o Documents iconographiques

[ANM], « [sans titre] », 1 p. imprimée, photographie en noir et blanc du spectacle, le Narrateur et sa mère, 2000. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie en noir et blanc du spectacle, le Narrateur et une « grosse dame », 2000. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p., photographie couleur du spectacle, le Narrateur, 2000. PA.

Ubu, opéra

o Documents artistiques

BOUCHOT Vincent, « Vincent Bouchot Ubu », 242 p. imprimées, partition conducteur du premier acte pour solistes et ensemble instrumental, 2000. BnF.

BOUCHOT Vincent, « Vincent Bouchot Ubu », 213 p. imprimées, partition conducteur du deuxième acte pour solistes et ensemble instrumental, 2000. BnF.

BOUCHOT Vincent, « Ubu, opéra », 38 p. imprimées et reliées, livret du spectacle, annoté, corrigé et commenté par Mireille Larroche, 2000. BnF.

LARROCHE Mireille, « Déroulé dramatique du premier acte », 10 p. photocopiées d'un document manuscrit, descriptif dramatique du premier acte du spectacle, 2000. PA.

LARROCHE Mireille, « Pour Ubu ce Déroulé "clinique" m'a semblé représentatif », 2 p. imprimées, déroulé des attentats du 11 septembre 2001, 2001. PA.

LARROCHE Mireille, « Mère Courage Mère Ubu », 11 p. manuscrites, prise de note à la mise en scène lors des répétitions, 2001. PA.

o Documents de communication

BOUCHOT Vincent, « Ubu au vingt-et-unième siècle », 2 p. imprimées, dossier spectacle, note d'intention du compositeur, 2001. PA.

LARROCHE Mireille, « Et si l'on montait Ubu à l'Opéra Comique ? », 1 p. imprimée, dossier spectacle, note d'intention du spectacle, 2001. PA.

DELEUZE Geneviève, « Cornegidouille, c'est pas de la merdre ! », 6 p. imprimées, dossier spectacle, analyse de la structure de l'œuvre et de la musique, 2001. PA.

DELEUZE Geneviève, « Colors of Ubu », 3 p. imprimées, dossier spectacle, analyse de l'instrumentarium du spectacle, 2001. PA.

DELEUZE Geneviève, « La voix dans tous ses états », 2 p. imprimées, dossier spectacle, analyse des tessitures du spectacle, 2001. PA.

o Documents iconographiques

FRANÇOIS Guy-Claude, « Ubu, Acte I », 1 p. photocopie couleur d'un croquis manuscrit de la scénographie pour le premier acte du spectacle, 2001. PA.

FRANÇOIS Guy-Claude, « Ubu, Acte II », 1 p. photocopie noir et blanc d'un croquis manuscrit de la scénographie pour le deuxième acte du spectacle, 2001. PA.

FRANÇOIS Guy-Claude, « Ubu, Epilogue », 2 p. photocopie noir et blanc d'un croquis manuscrit de la scénographie pour l'épilogue du spectacle, annotations manuscrites, 2001. PA.

FRANÇOIS Guy-Claude, « Ubu I », 1 p. photocopie couleur d'un croquis manuscrit de la scénographie pour le premier acte du spectacle sur la scène de l'Opéra-Comique, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « Père Ubu », 1 p. croquis original en couleur pour le costume de Père Ubu, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « [sans titre] », 1 p. croquis original en couleur pour le costume de Père Ubu en majesté, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « [sans titre] », 1 p. croquis original en couleur pour le costume de Père Ubu, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « [sans titre] », 1 p. croquis original en couleur pour le costume de Mère Ubu en majesté, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « [sans titre] », 1 p. croquis original en couleur pour le costume de Père Ubu, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « [sans titre] », 1 p. croquis original en couleur pour le costume du roi, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « [sans titre] », 1 p. croquis original en couleur pour le costume des Palotins, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « [sans titre] », 1 p. croquis original en couleur pour le costume de la reine Rosemonde, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « [sans titre] », 1 p. croquis original en couleur pour le costume de Mère Ubu défaite, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « Père Ubu », 1 p. photocopiée, croquis en couleur pour le costume de Père Ubu, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « Mère Ubu », 1 p. photocopiée, croquis en couleur pour le costume de Mère Ubu, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « [sans titre] », 1 p. photocopiée, croquis en couleur pour le costume de Père Ubu, 2001. PA.

BARRAUD Danièle, « [sans titre] », 1 p. photocopiée, croquis en couleur pour le costume des serviteurs, 2001. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p., photographie couleur du spectacle, Mère Ubu et Père Ubu, 2002. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p., photographie couleur du spectacle, le chœur blanc et Ubu en majesté, 2002. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p., photographie couleur du spectacle, le chœur noir et Bougrellas, 2002. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p., photographie couleur du spectacle, les Palotins, 2002. PA.

Les Aventures du roi Pausole

o Documents artistiques

VITTOZ Vincent, « Les Aventures du roi Pausole » [archive électronique], 68 p. tapuscrites, livret du spectacle, juillet 2003. DD.

COUDRAY Yves, « Les Aventures du roi Pausole » [archive électronique], 63 p. tapuscrites, livret du spectacle, septembre 2004. DD.

COUDRAY Yves, « Les Aventures du roi Pausole » [archive électronique], 53 p. tapuscrites, livret du spectacle pour l'Opéra de Nice, novembre 2004. DD.

LARROCHE Mireille, « Conduite implantation Pausole », 5 p. croquis manuscrits, déroulé du spectacle, mise et décors, 2004. PA.

LARROCHE Mireille, « Inventaire général », 4 p. imprimées, liste des accessoires du spectacle, 12 novembre 2004. PA.

LARROCHE Mireille, « Conduite », 5 p. imprimées, conduite du spectacle acte par acte, 12 novembre 2004. PA.

LARROCHE Mireille, « Rôles », 3 p. photocopiées d'un document manuscrit, conduite costumes du spectacle par chanteur-acteur, 2004. PA.

[ANM], « roi pausol implantation opera de nice », 1 p. imprimée, plan de l'Opéra de Nice avec décors, 2004. PA.

o Documents de communication

LARROCHE Mireille, « Quelques notes à propos de Pausole », 3 p. imprimées, déroulé du spectacle et prise de notes sur l'œuvre et les lieux, annotations manuscrites, 5 janvier 2003. PA.

LARROCHE Mireille, « Ouverture », 3 p. imprimées, descriptif dramatique de l'œuvre, annotations manuscrites, janvier 2003. PA.

PEINTRE Lionel, « Prélude », 1 p. imprimée, note d'intention du spectacle, 2004. PA.

LARROCHE Mireille, « Notes du metteur en scène », 1 p. imprimée, note d'intention du spectacle, 2004. PA.

LALIGNE Sylvie, « Quelques repères », 1 p. imprimée, éléments d'analyse du spectacle, 2004. PA.

[ANM], « [sans titre] », 7 p. imprimées, biographies des artistes du spectacle, 2004. PA.

[ANM], « Les Aventures du roi Pausole », 10 p. imprimées, document de communication à l'Opéra-Comique, programme du spectacle, 2004. PA.

[ANM], « Les Aventures du roi Pausole », 10 p. imprimées, document de communication à l'Opéra de Nice, programme du spectacle, 2004. PA.

[ANM], « Les Aventures du roi Pausole », 1 p. imprimée, document iconographique de communication à l'Opéra-Comique, affiche du spectacle, 2004. PA.

o Documents iconographiques

[ANM], « Les Aventures du roi Pausole », 1 p. photocopie, programme et document iconographique de la représentation au Théâtre des Bouffes parisiens en 1930, 2003. PA.

[ANM], « Les Aventures du roi Pausole », 1 p. photocopiée, programme et distribution de la représentation au Théâtre des Bouffes parisiens en 1930, 2003. PA.

[ANM], « Les Aventures du roi Pausole », 6 p. photocopiées, programme de la représentation au Théâtre des Bouffes parisiens en 1930, documents iconographiques, croquis des personnages, 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie couleur, croquis de costume pour une reine de pique, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie couleur, croquis de costume pour les membres de la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie couleur, croquis de costume pour un serviteur, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie couleur, croquis de costume pour Pausole, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie couleur, croquis de costume pour Pausole, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Pausole 1^{ère} apparition », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Pausole en majesté, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Le Roi Pausole – 1^{er} costume », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Pausole inspiration Ubu, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Le Roi Pausole en carte à jouer 1^{ère} apparition », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Pausole en majesté, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Pausole à la recherche de sa fille », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Pausole en voyage, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Pausole en voyage », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Pausole en voyage, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Le roi Pausole en tenue Militaire et royale », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Pausole en militaire, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Pausole en voyage, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Reines », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour les reines à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Reines », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour les reines à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Reines », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour les reines à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Les Reines », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour les reines à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Les Reines », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour les reines à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie couleur, croquis de costume pour Pausole, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour les reines à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Les jeunes reines », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Les Vieilles reines », 1 p. photocopie couleur, croquis de costume pour une reine, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Les Reines », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour les reines à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Les Reines », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine en majesté, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Costume oriental », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Reine Acte I », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Reine de Pique », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Reine de Pique », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Reine de Trèfle », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Reine », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine à la cour en costume asiatique, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Reine de Carreau », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Reine de Cœur », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Diane à la Houpe, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Chameau jupon de Diane », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Diane à la Houpe, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Diane à la Houpe », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Diane à la Houpe, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Diane à la Houpe », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Diane à la Houpe, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Reine Arlette », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une reine à la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Giglio le Page », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Giglio, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Giglio », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Giglio, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Dame Perchuque dévoilée », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Dame Perchuque, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Dame Perchuque », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Dame Perchuque, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Perchuque », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Dame Perchuque, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Mirabelle », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Mirabelle en costume mexicain, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « TAXI », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Taxis, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « TAXI en Docteur NO », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Taxis, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Le Roi Pausole ACT I le Grand Eunuque TAXI », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Taxis, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « La Blanche Aline », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Aline, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « La Blanche Aline ACT I », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour Aline, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « La Pudeur complètement dévoilée », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour la Pudeur, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « La ferme au bon lait de trèfle », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour un fermier, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « La Cour de Justice », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour les hommes de la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « La Cour de Justice ACT I », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour les hommes de la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Les Valets 1^{ère} idée », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour les valets de la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Les Valets », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour les valets de la cour, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une soubrette, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une femme du peuple, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une femme du peuple, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une femme du peuple, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une femme du peuple, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « [sans titre] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une femme du peuple, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Danseuses », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une femme du peuple, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Danseuses », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une femme du peuple, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Fermière Alsacienne », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une femme du peuple, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Les fermières Bretonne [sic] », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une femme du peuple, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « XVIII^e », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une femme du peuple, juin 2003. PA.

CAPEYRON Jean-Pierre, « Les fermières Hollandaises », 1 p. photocopie noir et blanc, croquis de costume pour une femme du peuple, juin 2003. PA.

BUREN Daniel, « Cadre permanent avant-scène », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique bleu, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique bleu clair, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique bleu clair et vert, ajouts de personnages, 2003. PA.

BUREN Daniel, « Sortie boîte », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique bleu et vert, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique bleu clair et vert, scène du harem, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique bleu clair et vert, scène des reines, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique bleu clair et vert, ajouts de personnages et structures amovibles, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique bleu clair et vert, ajouts de personnages et structures amovibles, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique bleu clair, scène de révolte, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique bleu clair, structures amovibles, scène du ballet, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique, ajouts de personnages et structures amovibles, scène de la justice, 2003. PA.

BUREN Daniel, « 3^{ème} temps », 1 p. imprimée, croquis scénographique noir et blanc, ajouts de personnages et structures amovibles, scène du harem, 2003. PA.

BUREN Daniel, « Acte II », 1 p. imprimée, croquis scénographique noir et blanc, ajouts de personnages et structures amovibles, scène de la ferme, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique, structures amovibles, scène de l'auberge, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique, structures amovibles, scène de la ferme, 2003. PA.

BUREN Daniel, « Acte III », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique bleu clair, structures amovibles, scène de l'hôtel, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, croquis scénographique bleu clair, structures amovibles et ajouts de personnages, scène de l'hôtel, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée, croquis scénographique noir et blanc, ajouts de personnages et structures amovibles, scène de l'hôtel, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée, croquis scénographique couleurs, ajouts de personnages et structures amovibles, scène du bain, 2003. PA.

BUREN Daniel, « [sans titre] », 1 p. imprimée, croquis scénographique couleurs, ajouts de personnages et structures amovibles, scène de l'hôtel, 2003. PA.

[ANM], « PHOTOS », 1 p. photographie couleur du spectacle, Pausole en majesté, 2004. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Taxis et une reine, 2004. DD.

[ANM], « Dame Perchuque », 1 p. photographie couleur du spectacle, Dame Perchuque en Pudeur, 2004. DD.

[ANM], « ACT I », 1 p. photographie couleur du spectacle, Perchuque et Taxis, 2004. PA.

[ANM], « ACT I », 1 p. photographie couleur du spectacle, Taxis, Pausole et Giglio, 2004. PA.

[ANM], « ACT I Giglio », 1 p. photographie couleur du spectacle, Giglio, 2004. PA.

[ANM], « ACT I Aline », 1 p. photographie couleur du spectacle, Aline, 2004. PA.

[ANM], « ACT I Aline », 1 p. photographie couleur du spectacle, Aline, 2004. PA.

[ANM], « Pausole ACT I », 1 p. photographie couleur du spectacle, Pausole en majesté, 2004. PA.

[ANM], « ACT I Diane », 1 p. photographie couleur du spectacle, Diane à la Houppes, scène du harem, 2004. PA.

[ANM], « ACT I Diane », 1 p. photographie couleur du spectacle, Diane à la Houppes, scène du harem, 2004. PA.

[ANM], « ACT I le Harem », 1 p. photographie couleur du spectacle, scène du harem, 2004. PA.

[ANM], « ACT I le Harem », 1 p. photographie couleur du spectacle, scène du harem, 2004. PA.

[ANM], « ACT I Dame Perchuque », 1 p. photographie couleur du spectacle, Dame Perchuque, 2004. PA.

[ANM], « ACT I », 1 p. photographie couleur du spectacle, Taxis, Pausole, Dame Perchuque et Giglio, scène de la disparition d'Aline, 2004. PA.

[ANM], « ACT I Les Reines », 1 p. deux photographies couleur du spectacle, Perchuque, Taxis, Pausole et Giglio, scène du départ, 2004. PA.

[ANM], « ACT I Les Reines », 1 p. deux photographies couleur du spectacle, Pausole et les reines, scène du départ, 2004. PA.

[ANM], « ACT I », 1 p. photographie couleur du spectacle, Taxis, Pausole et Dame Perchuque, scène du bois de la Justice, 2004. PA.

[ANM], « ACT I », 1 p. photographie couleur du spectacle, Pausole et Taxis, scène de la cour de Justice, 2004. PA.

[ANM], « ACT I », 1 p. deux photographies couleur du spectacle, Mirabelle et Aline, scène de l'auberge, 2004. PA.

[ANM], « ACT I Mirabelle en Prince Charmant », 1 p. photographie couleur du spectacle, Mirabelle et les danseuses, scène du ballet, 2004. PA.

[ANM], « Pausole ACT II », 1 p. photographie couleur du spectacle, Métayer, Thiérette, Pausole et Taxis, scène de la ferme, 2004. PA.

[ANM], « ACT II », 1 p. photographie couleur du spectacle, Pausole et les danseurs, scène de la ferme, 2004. PA.

[ANM], « ACT II », 1 p. deux photographies couleur du spectacle, Taxis, Pausole et les danseurs, scène de la ferme, 2004. PA.

[ANM], « ACT II », 1 p. photographie couleur du spectacle, Métayer, Thiérette et fermière, scène de la ferme, 2004. PA.

[ANM], « ACT II », 1 p. photographie couleur du spectacle, Métayer, Thiérette, Pausole, Dame Perchuque, Taxis et les danseurs, scène de la révolte du harem, 2004. PA.

[ANM], « ACT II », 1 p. photographie couleur du spectacle, Thiérette et Giglio, scène d'amour à la ferme, 2004. PA.

[ANM], « ACT II », 1 p. photographie couleur du spectacle, Dame Perchuque, Taxis, Thiérette, Giglio, Métayer, Pausole et les danseurs, scène de révolte à la ferme, 2004. PA.

[ANM], « ACT II », 1 p. photographie couleur du spectacle, Pausole, Giglio, Taxis, Dame Perchuque, Diane à la Houppes et les danseurs, scène de révolte à la ferme, 2004. PA.

[ANM], « ACT II », 1 p. photographie couleur du spectacle, Mirabelle, Giglio et Aline, scène d'amour à la ferme, 2004. PA.

[ANM], « ACT II », 1 p. photographie couleur du spectacle, Mirabelle, Giglio et Aline, scène d'amour à la ferme, 2004. PA.

[ANM], « ACT II », 1 p. photographie couleur du spectacle, Mirabelle et Aline, scène d'amour à la ferme, 2004. PA.

[ANM], « ACT II », 1 p. photographie couleur du spectacle, Giglio, Métayer, Aline et Mirabelle, scène d'amour à la ferme, 2004. PA.

[ANM], « ACT III », 1 p. photographie couleur du spectacle, Pausole au bain, scène à l'hôtel, 2004. PA.

[ANM], « ACT III Pausole militaire », 1 p. photographie couleur du spectacle, danseur, majordome et Pausole, scène à l'hôtel, 2004. PA.

PIAU Sandrine, « Pausole » [archive électronique], 1 p. photographie couleur du spectacle à l'Opéra de Nice, scène du harem, 2004. DD.

Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou

o Documents artistiques

McBURNEY Gérard, « Tcheriomouchki », 100 p. imprimées, livret et partition du premier acte de l'œuvre de Dmitri Chostakovitch, annotés et commentés par Mireille Larroche, notes à la mise en scène, 1994. BnF.

McBURNEY Gérard, « Tcheriomouchki », 200 p. imprimées, livret et partition du deuxième et troisième acte de l'œuvre de Dmitri Chostakovitch, annotés et commentés par Mireille Larroche, notes à la mise en scène, 1994. BnF.

PEINTRE Lionel, « Tcherbomouchki » [archive électronique], 42 p. tapuscrites, livret du spectacle et notes de mise en scène de Mireille Larroche, 2004. DD.

[ANM], « Cyclo », 6 p. photocopiées d'un document manuscrit, plan de l'espace scénique de l'Opéra de Toulon avec éléments scénographiques, annotations manuscrites de Mireille Larroche sur la mise en scène, 2005. PA.

[ANM], « Tcheriomouchki » [archive électronique], 8 p. tapuscrites, dossier du spectacle, 2006. DD.

o Documents iconographiques

LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 3 p. photocopiées d'un document manuscrit, croquis scéniques, décors et accessoires, 2004. PA.

LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée noir et blanc, schéma scénographique, 2004. PA.

LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée noir et blanc, schéma scénographique lignes verticales et horizontales, 2004. PA.

LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée noir et blanc, schéma scénographique lignes diagonales, 2004. PA.

LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, schéma scénographique, ouverture du spectacle, 2004. PA.

- LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, schéma scénographique, scène du musée, 2004. PA.
- LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, schéma scénographique, scène du quartier des Cerises, 2004. PA.
- LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, schéma scénographique avec grue, scène du chantier, 2004. PA.
- LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, schéma scénographique avec grue, scène du chantier, 2004. PA.
- LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, schéma scénographique, scène du chantier, 2004. PA.
- LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, schéma scénographique avec grue et personnages, scène du chantier, 2004. PA.
- LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, schéma scénographique avec grue et personnages, scène du chantier, 2004. PA.
- LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, schéma scénographique cyclorama et éléments de décors, scène du quartier des Cerises, 2004. PA.
- LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, schéma scénographique cyclorama et éléments de décors, scène du quartier des Cerises, 2004. PA.
- LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, schéma scénographique cyclorama, éléments de décors et banc, scène du quartier des Cerises, 2004. PA.
- LAJARTRE (DE) Nicolas, « [sans titre] », 1 p. imprimée couleur, schéma scénographique cyclorama, éléments de décors, banc et personnages, scène du quartier des Cerises, 2004. PA.
- LAJARTRE (DE) Nicolas, « Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou », 1 p. imprimée couleur, cinq schémas scénographiques des décors, 2004. PA.
- BARRAUD Danièle, « Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou », 1 p. imprimée, croquis couleurs de neuf costumes pour le spectacle, 2004. PA.
- LARROCHE Mireille, « Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou » [archive électronique], 1 p. tapuscrite, note d'intention du spectacle, juillet 2004. DD.
- [ANM], « [sans titre] », 1 p. imprimée, photographie couleur du spectacle, scène du quartier des Cerises, 2006. PA.
- [ANM], « [sans titre] », 1 p. imprimée, photographie couleur du spectacle, scène finale, scène de foule au quartier des Cerises, 2006. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. imprimée, photographie couleur du spectacle, danseurs et comédiens, scène du chantier, 2006. PA.

Outsider

o Documents artistiques

BOUHADA May, « Outsider, livret provisoire au 13 juillet 2007 », 56 p. imprimées, livret du spectacle annoté et commenté par Mireille Larroche, 13 juillet 2007. BnF.

MARKÉAS Alexandros, « Outsider Athènes Master Partitions », dossier imprimé, partition de la partie « Athènes » du spectacle, 1^{er} février 2008. BnF.

MARKÉAS Alexandros, « Outsider New-York Master Partitions », f. volantes imprimées, partition de la partie « New York » du spectacle, 1^{er} février 2008. BnF.

BOUHADA May, « Notes dramaturgiques pour le livret », 2 p. imprimées, éléments d'analyse du livret, 2008. PA.

MARKÉAS Alexandros, « Synopsis », 3 p. imprimées, notes de recherches sur la mise en scène du spectacle, 2008. PA.

[ANM], « Liste accessoires NY », 1 p. imprimée, document récapitulatif des accessoires et éléments de décor pour la partie « New York » du spectacle, 2008. PA.

MAURANDY Daniel, « La Péniche Opéra / La Péniche Adélaïde », 1 p. imprimée, plans des deux péniches annotés par Mireille Larroche pour accueillir les décors du spectacle, 2008. PA.

[ANM], « Régie Scène Outsider Mise NY », 2 p. imprimées, récapitulatif des mises décors et accessoires du spectacle, 21 avril 2008. PA.

[ANM], « Régie Scène Outsider Mise Athènes », 1 p. imprimée, récapitulatif des mises décors et accessoires du spectacle, 21 avril 2008. PA.

[ANM], « Régie Scène Outsider Conduite régisseur plateau », 2 p. imprimées, conduite du spectacle décors et accessoires du spectacle, 21 avril 2008. PA.

o Documents de communication

[ANM], « Elia Kazan : l'oscar pour le salaud ou l'artiste ? », dossier épais imprimé et relié, recherches autour d'Elia Kazan, annotées par Mireille Larroche, 2007. PA.

LARROCHE Mireille, « Outsider, opéra transatlantique », 1 p. imprimée, note d'intention du spectacle, 2008. PA.

o Documents iconographiques

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur imprimée, décor Péniche Adélaïde pour la partie « Athènes » du spectacle, vue de la scène, 2008. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur imprimée, décor Péniche Adélaïde pour la partie « Athènes » du spectacle, vue de l'entrée, 2008. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur imprimée, décor Péniche Opéra pour la partie « New York » du spectacle, vue de l'entrée, 2008. PA.

Wozzeck

o Documents artistiques

BERG Alban, « Wozzeck – Oper in 3 Akten (15 Szenen) », dossier imprimé, partition de l'œuvre d'Alban Berg, annotée et commentée par Mireille Larroche, schémas de déplacements scéniques, 2010. BnF.

[ANM], « Compte rendu de réunion », 1 p. imprimée, compte rendu de réunion autour du spectacle, 17 septembre 2008. PA.

[ANM], « Compte rendu de réunion », 1 p. imprimée, compte rendu de réunion autour du spectacle, 9 mars 2009. PA.

LARROCHE Mireille, « Note de mise en scène » [archive électronique], 3 p. tapuscrites, notes de mise en scène, 9 mars 2010. DD.

[ANM], « Compte rendu de réunion », 1 p. imprimée, compte rendu de réunion autour du spectacle, 22 février 2010. PA.

[ANM], « Compte rendu de réunion », 1 p. imprimée, compte rendu de réunion autour du spectacle, 23 juin 2010. PA.

[ANM], « Compte rendu de réunion », 1 p. imprimée, compte rendu de réunion autour du spectacle, 26 juin 2010. PA.

LARROCHE Jean-Pierre, « Wozzeck descriptif sommaire du décor », 2 p. imprimées, descriptif des éléments de décors et accessoires, annoté par Mireille Larroche, 14 février 2011. PA.

LARROCHE Jean-Pierre, « WOCCECK », 13 p. imprimées, plan de l'Opéra de Reims et schémas scéniques acte par acte, 14 mars 2011. PA.

LARROCHE Jean-Pierre, « Wozzeck descriptif du décor », 4 p. imprimées, descriptif des éléments de décors et accessoires, 18 septembre 2011. PA.

[ANM], « Plannings », 2 p. imprimées, plannings des répétitions du 27 au 29 janvier 2012. PA.

[ANM], « [sans titre] », 2 p. photocopiées, plan d'implantation pour l'Opéra-théâtre d'Avignon, 18 août 2012. PA.

LARROCHE Jean-Pierre, « WOCCECK », 16 p. imprimées, plan de l'Opéra-théâtre d'Avignon et schémas scéniques acte par acte et scène par scène, 18 août 2012. PA.

o Documents de communication

LARROCHE Mireille, « Le cerveau de Wozzeck, siège du chaos humain et urbain », 1 p. imprimée, note d'intention du spectacle, 2013. PA.

ASTOR Dorian, « Wozzeck : "L'homme est un abîme" », 4 p. imprimées, note d'intention au livret du spectacle, 2013. PA.

LARROCHE Jean-Pierre, « L'image carnivore », 1 p. imprimée, note d'intention à la scénographie du spectacle, 2013. PA.

o Documents iconographiques

LARROCHE Jean-Pierre, « Carnet dessins de la scénographie » [archive électronique], 15 p., croquis de la scénographie scène par scène, 20 juin 2010. DD.

LARROCHE Jean-Pierre, « Wozzeck 1. 09. 2010 », 7 p. imprimées de documents manuscrits, croquis et schémas scéniques, 1^{er} septembre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Margret », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour Margret, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Margret à la taverne », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour Margret, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Marie », 1 p. imprimée, trois croquis couleur de costume pour Marie, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Marie », 1 p. imprimée, trois croquis couleur de costume pour Marie en mère, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « L'Enfant », 1 p. imprimée, cinq croquis couleur de costume pour l'Enfant, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Wozzeck », 1 p. imprimée, trois croquis couleur de costume pour Wozzeck, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Wozzeck », 1 p. imprimée, trois croquis couleur de costume pour Wozzeck en éboueur, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Le Tambour Major », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour le Tambour Major, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Le Tambour Major à l'auberge », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour le Tambour Major, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Margret à l'Auberge », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour Margret, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « l'Idiot à l'auberge », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour l'Idiot, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « 1^{er} compagnon à l'auberge », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour les compagnons, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « 1^{er} compagnon », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour les compagnons, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « 2^{ème} compagnon à l'auberge », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour les compagnons, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Le Capitaine », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour le Capitaine, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Le Capitaine », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour le Capitaine en treillis militaire, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Le Capitaine à l'auberge », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour le Capitaine, 30 octobre 2010. PA.

BARRAUD Danièle, « Le Docteur à l'auberge », 1 p. imprimée, croquis couleur de costume pour le Docteur, 30 octobre 2010. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Docteur dans son cabinet, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Wozzeck et Docteur dans son cabinet, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Wozzeck et Docteur dans son cabinet, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Wozzeck et Docteur dans son cabinet, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, rideau de scène, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Andrès et Wozzeck, scène de la décharge, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Marie devant le rideau de scène, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Marie, l'Enfant et Margret devant la palissade, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Marie et l'Enfant devant la palissade, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Marie, Wozzeck et l'Enfant devant la palissade, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Wozzeck, l'Enfant et Marie devant le camion, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, l'Enfant devant le rideau de scène, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Wozzeck et le Docteur dans son cabinet, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, l'Enfant, le Tambour Major et Marie devant la palissade, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, le Docteur et le Capitaine devant le rideau de scène, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, l'Enfant et Wozzeck devant la palissade, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, le Docteur, Marie, l'Enfant, les compagnons à l'auberge, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, le Docteur, Marie, l'Enfant, Wozzeck, le Tambour Major, les compagnons à l'auberge, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Marie et l'Enfant devant la palissade, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Marie et Wozzeck dans le terrain vague, scène du meurtre de Marie, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Marie et Wozzeck dans le terrain vague, scène du meurtre de Marie, 2013. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Marie et Wozzeck dans le terrain vague, scène du meurtre de Marie, 2013. DD.

Chantier Woyzeck

o Documents artistiques

ASTOR Dorian, « Chantier Woyzeck », 62 p. imprimées, livret du spectacle annoté, commenté et corrigé par Mireille Larroche, schémas et croquis scéniques, 2013. PA.

ASTOR Dorian, « CHANTIER WOYZECK – Livret définitif 1 » [archive électronique], 28 p. tapuscrites, livret du spectacle, 29 novembre 2013. DD.

ASTOR Dorian, « Synopsis », 2 p. imprimées, résumé du déroulé du spectacle, 2013. PA.

ASTOR Dorian, « Chantier Woyzeck », 14 p. imprimées, descriptif du déroulé du spectacle, tableau par tableau, annoté et commenté par Mireille Larroche, 2013. PA.

LARROCHE Mireille, « notes de mise en scène » [archive électronique], 2 p. tapuscrites, 12 décembre 2013. DD.

ASTOR Dorian, « CHANTIER WOYZECK – Livret définitif avec mise en scène » [archive électronique], 30 p. tapuscrites, livret du spectacle et ajouts de notes à la mise en scène, 8 mars 2014. DD.

DUMONT Aurélien, « Aurélien Dumont Chantier Woyzeck », dossier imprimé et relié, partition de l'œuvre, conducteur pour solistes et ensemble instrumental, 2014. BnF.

ASTOR Gérard, « Chantier Woyzeck » [archive électronique], 15 p. tapuscrites, document explicatif de la résidence de la compagnie au Théâtre Jean Vilar, 2014. DD.

LARROCHE Mireille, « Je vous remercie pour cette bonne générale » [archive électronique], 2 p. tapuscrites, notes et retours sur la générale du spectacle, 15 mai 2014. DD.

LARROCHE Mireille, « Merci pour cette première » [archive électronique], 1 p. tapuscrite, notes et retours sur la première du spectacle, 17 mai 2014. DD.

o Documents de communication

LARROCHE Mireille, « Ecrire un Woyzeck 2013 », 2 p. imprimées, note d'intention au projet, 2013. PA.

CAMPO Régis, « Woyzeck : une passion contemporaine », 1 p. imprimée, note d'intention du premier compositeur, 2013. PA.

ASTOR Dorian, « Woyzeck, je suis complètement saisi d'angoisse pour le monde quand je pense à l'éternité », 2 p. imprimées, note d'intention pour l'écriture du livret du spectacle, 2013. PA.

LARROCHE Mireille, « Mettre en chantier Woyzeck », 1 p. imprimée, note d'intention du spectacle, 2013. PA.

DUMONT Aurélien, « "Chantier Woyzeck" : petites briques de temps et d'histoire », 2 p. imprimées, note d'intention à la composition de l'œuvre, 2013. PA.

ASTOR Dorian, « Quand le monde se défait comme une toile d'araignée », 2 p. imprimées, note d'intention à l'écriture du livret, 2013. PA.

ASTOR Dorian, « Woyzeck, pièce inachevée », 1 p. imprimée, note d'intention au livret du spectacle, 2013. PA.

FACK Thibaut, « Note d'intention du scénographe », 1 p. imprimée, note d'intention à la scénographie du spectacle, 2013. PA.

LARROCHE Mireille, « Chantier Woyzeck – Résidence », 5 p. imprimées, récapitulatif de la résidence, des ateliers de sensibilisation et des captations réalisées, mai 2014. PA.

o Documents iconographiques

PÉNAGER Camille, « [sans titre] », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, les compagnons, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « [sans titre] », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, un compagnon, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « Marie », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, Marie, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « Le docteur », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, le Docteur, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « [sans titre] », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, le Docteur, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « Le Capitaine », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, le Capitaine, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « [sans titre] », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, le Tambour Major, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « Le tambour Major », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, le Tambour Major, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « [sans titre] », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, Margret, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « Margret », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, Margret, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « [sans titre] », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, Woyzeck, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « Woyzeck », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, Woyzeck, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « [sans titre] », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, Marie, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « Louise », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, Louise, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « [sans titre] », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, Louise, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « Andrès », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, Andrès, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « [sans titre] », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, Andrès en éboueur, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « [sans titre] », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, Andrès en jean, 2013. PA.

PÉNAGER Camille, « [sans titre] », 1 p. imprimée de document manuscrit, croquis couleur de costume, Andrès en chemise, 2013. PA.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, scène de foule, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Woyzeck, le Docteur, Margret, Marie, le Bonimenteur et Louise, scène de foule, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, scène de foule et projections, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Woyzeck, scène de folie, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, le Tambour Major, le Docteur, Margret, Marie, le Bonimenteur, scène de foule, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, rideau de scène et projections, scène d'ouverture, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Woyzeck devant le rideau de scène et projections, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Marie sur la balançoire, le coin de Marie, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Woyzeck et Marie sur la balançoire, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, le Docteur et Woyzeck, scène de consultation, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, le Tambour Major et Marie, scène de confrontation/séduction, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Marie et le Tambour Major sur le plongeur, scène de séduction, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Woyzeck et Marie, scène du meurtre de Marie, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Woyzeck, scène de concert après la mort de Marie, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, les compagnons et Woyzeck, scène de foule après le meurtre de Marie, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Woyzeck et flamme du briquet, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Marie, Margret et Louise, 2014. DD.

[ANM], « [sans titre] », 1 p. photographie couleur du spectacle, Margret et Louise, 2014. DD.

- ARCHIVES AUDIOVISUELLES

Utopopolis

[ANM], « Utopopolis », enregistrement sur bande magnétique, 1980. BnF.

[ANM], « 35 Utopopolis intro », enregistrement sur bande magnétique utilisée dans le spectacle, 1980. BnF.

Actualité

[ANM], « Actualité », enregistrement sur bande magnétique, 1982. BnF.

FRIZE Nicolas, « 31 Nicolas Frize Indicateurs des telex actualités 19cm/s stereo 4.82 », enregistrement sur bande magnétique, 1982. BnF.

[ANM], « Actualité [découpage au dos] », enregistrement sur bande magnétique, 1982. BnF.

PRIN Yves, « 27 Yves Prin actualité – Claude Prey Actualité – Kieffer l'intolérance », enregistrement sur bande magnétique, 1982. BnF.

[ANM], « 52 generique actualité copie Mireille Larroche [sic] », enregistrement sur bande magnétique, 1982. BnF.

MAESTRAL Patrice, « 30 Patrice Mestral copie 19/cm », enregistrement sur bande magnétique, 1982. BnF.

DUHAMEL Antoine, « 29 Duhamel TGV », enregistrement sur bande magnétique, 1982. BnF.

Le Rouge et le noir

[ANM], « Le Rouge et le noir Claude Prey 22 juillet 89 » enregistrement sur bande magnétique, 22 juillet 1989. BnF.

[ANM], « Le Rouge et le noir Claude Prey 22 juillet 89 », enregistrement sur bande magnétique, 22 juillet 1989. BnF.

Von Heute auf Morgen

[ANM], « Von heute », ensemble de diapositives utilisées pour le spectacle, 1994. BnF.

[ANM], « Le concert de France musique A Schönberg von heute auf morgen », enregistrement sur cassettes audio, 1994. BnF.

[ANM], « Tokyo Summer festival 96 performance of la Péniche Opéra Von Heute auf Morgen/cabaret song 1er juillet Art sphère », captation du spectacle sur cassette VHS, 1996. BnF.

Le Jardin des délices

[ANM], « video 8 jardin des délices Orphée 1h13 », captation du spectacle sur CD, 1999. BnF.

[ANM], « Les muses en dialogue le jardin des délices », captation du spectacle sur CD, 1999. BnF.

La Belle lurette

[ANM], « La belle lurette I Mireille 17/09 », captation du spectacle sur cassette audio, 17 septembre 2000. BnF.

[ANM], « Belle lurette Video 8 1h 02 », captation du spectacle sur DVD, 2000. BnF.

[ANM], « La belle lurette », captation sur cassette VHS, 2000. BnF.

Ubu, opéra

[ANM], « Enregistrement témoin 'Ubu' le 23/03/2002 », enregistrement du spectacle sur cassette audio, 23 mars 2002. BnF.

[ANM], « Photos Ubu opéra comique mai/juin 2002 », photographies du spectacle sur CD, mai-juin 2002. BnF.

[ANM], « La Péniche Opéra 'Ubu roi' », captation du spectacle sur cassette VHS illisible, 2002. BnF.

Les Aventures du roi Pausole

[ANM], « Les aventures du roi Pausole photos », photographies du spectacle sur CD, 2004. BnF.

[ANM], « Un spectacle musical de la Péniche Opéra Les aventures du roi Pausole Honneger Willemetz 2004 à l'Opéra-comique volet1/volet 2 », captation du spectacle sur DVD, janvier 2004. BnF.

[ANM], « les aventures du roi pausole opéra de Nice novembre 2004 96 photographies jpeg 3008x2000 300dpi Sylvie Ducornet et Marie Thérèse Narino », photographies du spectacle sur CD, novembre 2004. BnF.

[ANM], « Les Aventures du roi Pausole Honneger/Willemetz un spectacle musical de la Péniche Opéra Photos Roi Pausole », photographies du spectacle sur CD, novembre 2004. BnF.

[ANM] « Le roi Pausole Nice », captation du spectacle sur DVD, novembre 2004. BnF.

[ANM], « Le roi pausole 28/11/2004 2h35 », captation du spectacle sur DVD, 28 novembre 2004. BnF.

Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou

[ANM], « Tcheriomnouchki un coin de paradis 2 Moscou Photos maquettes + costumes », photographies des décors et des costumes sur CD, 2005. BnF.

[ANM], « Tcheriomnouchki 1ère partie 1h27 mn », captation du spectacle sur DVD, 24 mars 2006. BnF.

[ANM], « Tcheriomouchki 2^e partie 49 mn », captation du spectacle sur DVD, 24 mars 2006. BnF.

[ANM], « Tchriomnouchki le film », captation du spectacle sur DVD, mars 2006. BnF.

Outsider

[ANM], « Outsider La Péniche Opéra ensemble 2e2m un opéra transatlantique d'après les chemins croisés d'Elia Kazan et de Jules Dassin captation réalisée le 7 avril 2009 à Paris », captation du spectacle sur DVD, 7 avril 2009. BnF.

[ANM], « Outsider La Péniche Opéra ensemble 2e2m un opéra transatlantique d'après les chemins croisés d'Elia Kazan et de Jules Dassin captation réalisée le 14 avril 2009 à Paris », captation du spectacle sur DVD, 14 avril 2009. BnF.

Wozzeck

[ANM], « Wozzeck 27/01/2013 Avignon », captation du spectacle sur DVD, 27 janvier 2013. BnF.

[ANM], « Wozzeck 05/03/2013 », captation du spectacle sur DVD, 5 mars 2013. BnF.

[ANM], « Wozzeck Berg Opéra de Rouen Haute Normandie Théâtre des arts », captation du spectacle sur DVD, mars-avril 2013. BnF.

Chantier Woyzeck

Les archives répertoriées ci-dessous sont dématérialisées sous format électronique et n'ont pas été inventoriées dans le cadre de cette thèse de doctorat.

[ANM], « A. photos résidence Vitry », dossier de photographies de la résidence de la compagnie à Vitry-sur-Seine, 2014. DD.

[ANM], « Chatier Woyzeck_filage », captation du filage du spectacle sur fichier vidéo, janvier 2014, 1h09. DD.

[ANM], « Clip Chantier_Woyzeck_a_Balzac », témoignage de résidence sur fichier vidéo, 13 janvier 2014, 1min50. DD.

[ANM], « Teaser Chantier Woyzeck », bande annonce du spectacle sur fichier vidéo, 30 janvier 2014, 1min31. DD.

[ANM], « Un opéra au cœur de la cité 5' », témoignage de résidence sur fichier vidéo, 8 mai 2014, 5min06. DD.

[ANM], « compte rendu de résidence Chantier Woyzeck_10_min », compte rendu de résidence à Vitry-sur-Seine sur fichier vidéo, 3 novembre 2014, 11min54. DD.

[ANM], « 1 scene 1 » à « 15 scene 16 », enregistrements audio du spectacle, janvier 2014. DD.

SOURCES SECONDAIRES

Les sources secondaires regroupent les articles de presse, les entretiens et les œuvres littéraires de référence en lien avec notre corpus de spectacles. Ces documents sont répertoriés selon leur type.

Les articles de presse sur la compagnie Péniche Opéra et ses spectacles sont classés par ordre chronologique ; les entretiens comprennent également ceux réalisés auprès des acteurs de la compagnie dans le cadre de cette thèse de doctorat et sont également classés par ordre chronologique ; les œuvres littéraires de référence sont un support essentiel pour l'analyse du processus créatif des spectacles.

- ARTICLES DE PRESSE

1980-1990

CONDÉ Gérard, « "Utopopolis", de Claude Prey. Les dialogues de nulle part », *Le Monde*, 22 avril 1980 [en ligne], disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/04/22/utopopolis-de-claude-prey-les-dialogues-de-nulle-part_3070891_1819218.html

QUIROT Odile, « Shoot again », *Le Monde*, 29 novembre 1986 [en ligne], disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1986/11/29/shoot-again_2926962_1819218.html

LONCHAMPT Jacques, « "Le Rouge et le Noir", de Claude Prey. Jeu de miroirs », *Le Monde*, 25 juillet 1989, p. 12.

1990-2000

REY Anne, « Culture Musiques. D'aujourd'hui à demain, à la Péniche-Opéra, à Paris Boulevard dodécaphonique », *Le Monde*, 9 février 1994, p. 15.

CONDÉ Gérard, « Concert. La vraie tendresse de Méfano », *Le Monde*, 6 juin 1994, p. 11.

REY Anne, « Mireille Larroche, marginale non marginalisée. Un metteur en scène qui parie sur le risque », *Le Monde*, 25 janvier 1995, p. 26.

CONDÉ Gérard, « La Comédie musicale vue par Arnold Schoenberg », *Le Monde*, 15 novembre 1995, p. 25.

2000-2010

DOUCELIN Jacques, « Café-théâtre musical », *Le Figaro*, 21 janvier 2000, p. 27.

DOUCELIN Jacques, « Mireille Larroche largue les amarres », *Le Figaro*, 21 janvier 2000, p. 27.

PAROUTY Michel, « Pour qui sonne le glas », *Les Échos*, 20 janvier 2000, p. 57.

DOUCELIN Jacques, « Sommet Orient-Occident », *Le Figaro*, 21 mars 2000, p. 26.

BOURGADE Yves, « Création d'un opéra inspiré de l'"Ubu" d'Alfred Jarry », *AFP Infos Françaises*, 4 mai 2002 [en ligne], disponible sur : https://nouveau-europresse-com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news%c2%b720020504%c2%b7AF%c2%b70106

BOURGADE Yves, « Un "Ubu, opéra" qui ne fait pas l'unanimité », *AFP Infos Françaises*, 13 mai 2002 [en ligne], disponible sur : https://nouveau-europresse-com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news%c2%b720020513%c2%b7AF%c2%b70424

DAHAN Éric, « "Ubu" jusqu'à la lie », *Libération*, 13 mai 2002, p. 33.

DALBARD Agnès, « "Ubu" se traîne », *Le Parisien*, 9 mai 2002, p. 23.

GERVASONI Pierre, « La Péniche Opéra met "Ubu" au diapason d'une érudition musicale festive », *Le Monde*, 13 mai 2002, p. 30.

MERLIN Christian, « Jeu de pistes pour Ubu », *Le Figaro*, 13 mai 2002, p. 28.

PAROUTY Michel, « Ce mortel ennui... », *Les Échos*, 13 mai 2002, p. 56.

SERROU Bruno, « Le Père Ubu pastiché en musique », *La Croix*, 13 mai 2002, p. 24.

BOURGADE Yves, « Collaboration entre Favart et l'Opéra de Toulon autour du "roi Pausole" », *AFP Infos Françaises*, 5 janvier 2004 [en ligne], disponible sur : https://nouveau-europresse-com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news%c2%b720040105%c2%b7AF%c2%b70frs201_005_111036

BOURGADE Yves, « "Les Aventures du roi Pausole" swinguent à Favart et à Toulon (AVANT-PAPIER) », *AFP Infos Françaises*, 14 janvier 2004 [en ligne], disponible sur : https://nouveau-europresse-com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news%c2%b720040115%c2%b7AF%c2%b70frs146_015_090025

BOURGADE Yves, « Les Réjouissantes "Aventures du roi Pausole" égayent l'Opéra-Comique à Paris », *AFP Infos Françaises*, 23 janvier 2004 [en ligne], disponible sur : https://nouveau-europresse-com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news%c2%b720040123%c2%b7AF%c2%b70frs7_024_004514

DOUCÉLIN Jacques, « Des difficultés [sic] de l'apesanteur », *Le Figaro*, 27 janvier 2004, p. 23.

PAROUTY Michel, « La loi du plaisir », *Les Échos*, 27 janvier 2004, p. 15.

VENTURINI Philippe, « Avec le "Roi Pausole", Arthur Honegger et le public s'amuse », *La Croix*, 30 janvier 2004, p. 22.

MACHART Renaud, « Un "Roi Pausole" aux semelles de plomb », *Le Monde*, 4 février 2004, p. 33.

BOURGADE Yves, « Courrier lyrique en région », *AFP Infos Françaises*, 20 mars 2006 [en ligne], disponible sur : https://nouveau-europresse-com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news%c2%b720060320%c2%b7AF%c2%b7075601-tx-aye60

BOURGADE Yves, « "Outsider", opéra en création devenu hommage à Jules Dassin », *AFP Journal Internet AFP*, 8 avril 2008 [en ligne], disponible sur : https://nouveau-europresse-com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news%c2%b720080408%c2%b7ZK%c2%b70cng%c3%972ae1c0ba4c1a9b699c7235ca6ec669961%c3%972101

GERVASONI Pierre, « Jules Dassin incarné à l'opéra », *Le Monde*, 3 avril 2008, p. 23.

PAROUTY Michel, « Trahison(s) », *Les Échos*, 10 avril 2008, p. 11.

GLAYMAN Claude, « Quand le premier art s'inspire du septième », *L'Humanité*, 7 juin 2008, p. 12.

LEBRUN Jean-Guillaume, « Les Compagnies nationales de théâtre lyrique et musical : un opéra autre et inventif », *La Terrasse*, 2 octobre 2009 [en ligne], disponible sur : <http://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/les-compagnies-nationales-de-theatre-lyrique-et-musical-un-opera-autre-et-inventif/>

2010-2020

LEBRUN Jean-Guillaume, « La Péniche Opéra vue par les artistes », *La Terrasse*, 10 avril 2012 [en ligne], disponible sur : <https://www.journal-laterrasse.fr/focus/la-peniche-operavue-par-les-artistes/>

SERROU Bruno, « Bon anniversaire à la Péniche Opéra », *La Croix*, 15 décembre 2012, p. 21.

FUREIX Caroline, « Ville de Limoges : *Wozzeck*, opéra en 3 actes d'Alban Berg », *NewsPress*, 14 février 2013 [en ligne], disponible sur : https://nouveau-europresse-com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news%c2%b720130214%c2%b7NW%c2%b7fr262777

KWICZOR Delphine, « Woyzeck, une pièce tout juste créée », *Nord Littoral*, 2 mai 2014, p. 28.

BIGORIE Jérémie, « Et si les chants inachevés étaient les plus beaux ? », *Classica*, 1^{er} juillet 2014, p. 38.

MILLET Marianne, « Mireille Larroche, femme engagée, femme artistiquement sincère, femme de la cité au sens le plus noble du terme... », *Le Feuillet de l'Opéra*, 10 avril 2019 [en ligne], disponible sur : <https://parolesdopera.com/tag/mireille-larroche/>

- ENTRETIENS

1990-2000

BOUCHOT Vincent, « La Question de l'opérette. Rencontre entre Vincent Bouchot et Franck Mallet », entretien mené par Franck MALLET, Paris, 1^{er} novembre 1999.

2000-2010

LARROCHE Mireille, *La Péniche Opéra. Vingt ans après*, entretien mené par Michèle LARIVIÈRE et Gérard CAILLAT, production Mezzo et Point du Jour, Paris, 2002, 18 min 37.

BUREN Daniel, « Interview avec Daniel Buren », [pas de mention de l'auteur de l'entretien], Paris, 2003.

2010-2020

LARROCHE Mireille, « Tant que je pourrai rester fidèle à mon désir de découverte, je continuerai », entretien mené par Laurent BURY, *Forumopera.com*, 10 septembre 2012 [en ligne], disponible sur : <https://www.forumopera.com/actu/mireille-larroche-tant-que-je-pourrai-rester-fidele-a-mon-desir-de-decouverte-je-continuerai>

BOURDY Edwige, *Transmettre le spectacle vivant ? Le Toréador par Edwige Bourdy*, entretien mené par Michèle LARIVIÈRE, production ARCA, Paris, 2016, 14 min 46.

COUDRAY Yves, *Transmettre le spectacle vivant ? Le Toréador par Yves Coudray*, entretien mené par Michèle LARIVIÈRE, production ARCA, Paris, 2016, 7 min 50.

LARROCHE Mireille, « [sans titre] », entretien mené par Clara ROUPIE, *Péniche Adélaïde*, Paris XIX^e, 14 décembre 2016.

LARROCHE Mireille, « [sans titre] », entretien mené par Camille ARCACHE et Emmanuel FABRE dans le cadre du Master 1 Administration et Gestion de la Musique à l'Université Paris IV Sorbonne, *Archives de la Péniche Opéra*, 2017 [en ligne], disponible sur : <http://www.penicheadelaide.com/wp-content/uploads/2018/12/Entretien-Mireille-Larroche-1.pdf>

PENNETIER Jean-Claude, *Rencontre avec Jean-Claude Pennetier*, entretien mené par Michèle LARIVIÈRE, production ARCA, Paris, 2017, 21 min 24.

CRAMOIX Béatrice, « [sans titre] », entretien mené par Clara ROUPIE par échanges de courriers électroniques, 6 juin 2017.

DUBOIS Paul-Alexandre, « [sans titre] », entretien mené par Clara ROUPIE, café Les Chics Types, Paris XIX^e, 14 juin 2017.

BARRAUD Danièle, « [sans titre] », entretien mené par Clara ROUPIE, café Zoco Bar, Paris X^e, 20 février 2018.

BARRAUD Danièle, « [Additifs par courriers électroniques] », entretien mené par Clara ROUPIE, du 21 février au 1^{er} mars 2018.

LARROCHE Mireille, « [sans titre] », entretien mené par Clara ROUPIE, Péniche Adélaïde, Paris XIX^e, 7 mars 2018.

LARROCHE Mireille, « [Additifs par courrier électronique] », entretien mené par Clara ROUPIE, 7 mars 2018.

LARROCHE Mireille, « [sans titre] », entretien mené par Clara ROUPIE, café Mezig, Paris XIX^e, 11 avril 2018.

CRAPEZ Christophe, « [sans titre] », entretien mené par Clara ROUPIE, café La Contrescarpe, Paris V^e, 25 avril 2018.

BOUCHOT Vincent, « [sans titre] », entretien mené par Clara ROUPIE, Paris XVIII^e, 5 mai 2018.

BOURDY Edwige, « [sans titre] », entretien mené par Clara ROUPIE, café Le Marigny, Paris XIX^e, 25 mai 2018.

CRAMOIX Béatrice, « [sans titre] », entretien mené par Clara ROUPIE par échanges de courriers électroniques, du 7 au 14 juin 2018.

LARROCHE Mireille, « [sans titre] », entretien mené par Thomas NIEL, 22 novembre 2018.

LARROCHE Mireille, « [sans titre] », entretien mené par Thomas NIEL, 13 mai 2019.

BOUCHOT Vincent, « [sans titre] », entretien mené par Thomas NIEL, 1^{er} juillet 2019.

LARROCHE Mireille, « [sans titre] », entretien mené par Thomas NIEL, 20 octobre 2019.

- ŒUVRES LITTÉRAIRES DE RÉFÉRENCE DES SPECTACLES DU CORPUS

BÜCHNER Georg, *Woyzeck* [1873], édition bilingue, traduction de Patrice PAVIS, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2011.

CALET Henri, *La Belle lurette* [1935], Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2007.

JARRY Alfred, *Ubu cocu* [1897], Les Éditions de Londres [en ligne], 2011.

JARRY Alfred, *Ubu enchaîné* [1899], Les Éditions de Londres [en ligne], 2011.

JARRY Alfred, *Ubu roi* [1896], Paris, Éditions Larousse, coll. « Petits classiques », 2007.

JARRY Alfred, *Ubu sur la butte* [1901], Les Éditions de Londres [en ligne], 2011.

LOUÏS Pierre, *Les Aventures du roi Pausole* [1901], Paris, Éditions Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2008.

STENDHAL, *Le Rouge et le noir* [1830], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 1972.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Encyclopædia Universalis [en ligne], disponible sur : <https://www.universalis.fr/>

Le Petit Larousse illustré, Paris, Éditions Larousse, 1999.

ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

ABIRACHED Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale, t. 1 : Le Premier âge, 1945-1958*, Arles, Éditions Actes Sud, 1992.

ABIRACHED Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale, t. 2 : Les années Malraux, 1959-1968*, Arles, Éditions Actes Sud, coll. « Théâtre », 1993.

ABIRACHED Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale, t. 3 : 1968, le tournant*, Arles, Éditions Actes Sud, 1994.

ABIRACHED Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale, t. 4 : Le Temps des incertitudes, 1969-1981*, Arles, Éditions Actes Sud, 1995.

ABIRACHED Robert, *Le Théâtre français du XX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éditions L'Avant-scène théâtre, coll. « Anthologie », 2011.

ABIRACHED Robert, *Le Théâtre et le Prince, t. 1 L'Embellie (1981-1992)*, Arles, Éditions Actes Sud, 2005.

ABIRACHED Robert, *Le Théâtre et le Prince, t. 2 Un système fatigué (1993-2004)*, Arles, Éditions Actes Sud, 2005.

ABIRACHED Robert, « THÉÂTRE OCCIDENTAL – Théâtre et politique culturelle », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/theatre-occidental-theatre-et-politique-culturelle/>

ADORNO Theodor W., *Alban Berg, le maître de la transition infime*, Paris, Éditions NRF Gallimard, 1989.

ADORNO Theodor W., *Minima moralia*, Paris, Éditions Payot, 1991.

ADORNO Theodor W., « Opéra », traduction de Vincent BARRAS et Carlo RUSSI, *Contrechamps*, n°4, 1985.

ADORNO Theodor W., « Problèmes du théâtre lyrique contemporain », *Musique en jeu*, n°14, 1974, pp. 65-72.

AGNELLO Carmelo, « À l'écoute de l'image : réalités et perspectives de la scène musicale contemporaine », Giordano FERRARI (dir.), *L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006, pp. 181-188.

AILLOUD-NICOLAS Catherine, « Scénographie, mise en scène, dramaturgie à l'opéra », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°20, 2017, pp. 41-49.

ALLOUCHE Gérard, « De la musique à la "misuque" », Gérard ALLOUCHE (dir.), *Le Tartuffe 2*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010, pp. 17-33.

AMEILLE Aude, *Aventures et nouvelles aventures de l'opéra. Pour une poétique du livret depuis 1945*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », n°50, 2016.

AMEILLE Aude, « Les Adaptations littéraires aux XX^e et XXI^e siècles », Cécile AUZOLLE (dir.), *La Création lyrique en France depuis 1900 : contexte, livrets, marges*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, pp. 85-94.

AMEILLE Aude, « L'Opéra est mort ! Vive l'opéra ! La modernité d'un genre traditionnel », *Comparatismes*, n°1, février 2010, pp. 221-235.

AMEILLE Aude, « Un opéra contemporain ? », communication prononcée dans le cadre du groupe d'étude « Exploration de la littérature contemporaine », Centre d'Étude de la Langue et des Littératures Françaises (CELLF), Paris Sorbonne, octobre 2007.

AMIARD-CHEVREL Claudine et BABLET Denis (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1995.

ANGENOT Marc, *1889, un état du discours social*, Longueuil, Éditions Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989.

ANGENOT Marc, « L'Intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des Sciences Humaines*, n°89, 1983.

APERGHIS Georges, *Musiques en création : Aperghis, Berio, Boulez [et al.] : textes et entretiens*, Genève, Contrechamps, 1997.

ARISTOTE, *La Poétique*, traduction de Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Paris, Éditions Le Seuil, 1980.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double* [1964], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2014.

AUZOLLE Cécile (dir.), *La Création lyrique en France depuis 1900 : contexte, livrets, marges*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015.

AUZOLLE Cécile, « La Création lyrique à la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (1936-1972) », CHAUCHE Sabine, HERLIN Denis et SERRE Solveig (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : approches comparées (1669-2010)*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, coll. « Études et rencontres », 2012, pp. 219-238 [en ligne], disponible sur : <https://books.openedition.org/enc/907>

AUZOLLE Cécile, « Un siècle de créations lyriques en France : paradoxes, utopies, réalités », Cécile AUZOLLE (dir.), *La Création lyrique en France depuis 1900 : contexte, livrets, marges*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, pp. 9-28.

AVAR Raymond et ANRIEU Paul, *Le Spectateur au théâtre : recherche d'une méthode sociologique*, Étude du Centre national de Sociologie du travail, Bruxelles, Éditions de L'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1964.

BABLET Denis et JACQUOT Jean (dir.), *Le Lieu théâtral dans la scène moderne*, Royaumont, juin 1961, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1963.

BABLET Denis et KONIGSON Élie (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Éditions CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1995.

BADAROUX-VEDEL Monique, « L'Opéra-Comique et son public » [1989], Théâtre national de l'Opéra-Comique, Inventaire réalisé par Justine DILIEN sous la direction de la Mission des archives du ministère de la Culture et de la communication, Archives Nationales, 2015 [en ligne], disponible sur : https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_054823

BAILLET Florence, « Lectures. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, Éditions de l'Arche, 2002 », *Registres, Revue d'études théâtrales*, n°8, décembre 2003, pp. 77-78.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

BANU Georges, « Propos pour une esthétique des lieux-abris du théâtre », *Études théâtrales*, Paris, Éditions L'Harmattan, n°54-55, 2012, pp. 163-173.

BARNAVI Élie et SAINT PULGENT Maryvonne (DE) (dir.), *Cinquante ans après : culture, politique et politiques culturelles*, Paris, Éditions La Documentation française, coll. « Comité d'histoire du Ministère de la Culture et de la Communication », 2010.

BARRAUD Henry, « TONAL SYSTÈME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/systeme-tonal/>

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions Le Seuil, 1964.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.

BARTHES Roland, « Les Maladies du costume de théâtre », *Essais critiques*, Paris, Éditions Le Seuil, 1964, pp. 64-65.

BARTHES Roland, « Texte (Théorie du) », *Encyclopedia Universalis*, 1973 [en ligne], disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

- BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Eros* [1961], Paris, Éditions 10/18, 2012.
- BAUMOL William et BOWEN William, *Performing Arts: The Economic Dilemma*, M.I.T Press, 1966.
- BEAULIEU Michèle, *Le Costume moderne* [1951], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1968.
- BECKER Howard S., *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.
- BECQ DE FOUQUIÈRES Louis, *L'Art de la mise en scène: essai d'esthétique théâtrale* [1884], Marseille, Éditions Entrevues, 1998.
- BENHAMOU Françoise, *L'Économie de la culture*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Repères », 7^e édition, 2011.
- BENJAMIN Walter, « Qu'est-ce que le théâtre épique (1^{ère} version). Une étude sur Brecht (1931) », *Essais sur Brecht*, traduction de Philippe IVERNEL, Paris, Éditions La Fabrique, 2003.
- BENOÎT Jean-Claude, *Changements systémiques en thérapie familiale*, Éditions Sociales Françaises, coll. « Sciences Humaines Appliquées », 1988.
- BERG Alban, « Le Problème de l'opéra », *L'Avant-scène*, n°36, 1981.
- BESSON Valentin, *Interaction de l'artistique et du politique dans la création contemporaine. Dans quelle mesure la création artistique apporte les clefs d'une émancipation sociale ? Étude de cas : Chantier Woyzeck, composé par Aurélien Dumont, sur un livret de Dorian Astor et mis en scène par Mireille Larroche en résidence à Vitry-sur-Seine*, mémoire de Master Recherche en Études Théâtrales réalisé sous la direction de Catherine TREILHOU-BALAUDÉ, Institut d'Études Théâtrales, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2019.
- BIET Christian, « Introduction. Des propriétés du costume et de la manière de s'en défaire », Anne VERDIER, Olivier GOETZ et Didier DOUMERGUE (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Vignon, Éditions Lampsague, coll. « Le Studiolo-Essais », 2007, pp. 11-21.

BIOT Paul, « Le Théâtre-action : champ social, moisson politique », Nancy DELHALLE et Bernard DEBROUX (dir.), *Le Théâtre dans l'espace social, Alternatives théâtrales* n°83, 2004, pp. 25-30.

BOBIN Marie-Dominique, « Regards sur les sujets et les thèmes d'inspiration du théâtre lyrique contemporain », Danièle PISTONE (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, pp. 113-122.

BOISSON Bénédicte, FOLCO Alice et MARTINEZ Ariane, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Licence », 2010.

BOLAND Claire, *De la diffusion à la communication*, rapport de stage de février à juin et juillet à août 1999, sous la direction de Jean-Jacques VELLY, Université Paris Sorbonne, Musique et Musicologie, 1999.

BORDET Pascale, *Habiller l'acteur*, Arles, Éditions Actes Sud, 2014.

BOSSIS Bruno, « La Technologie et le drame musical : dématérialisation de processus acoustiques ou retournement esthétique ? », Giordano FERRARI (dir.), *La Musique et la scène : L'Écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, pp. 117-134.

BOUCHER Thierry G., « L'Architecture des théâtres lyriques en France depuis 1945 », Danièle PISTONE (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, pp. 37-42.

BOUKO Catherine, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E.- Peter Lang, Éditions scientifiques internationales, 2010.

BOULEZ Pierre, « Sprengt die Opernhäuser in die Luft ! », *Der Spiegel*, n°40, 25 septembre 1967 [en ligne], disponible sur : <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353389.html>

BOULEZ Pierre, « Dynamitons les opéras », *Le Théâtre dans le monde*, 17, n°3, 1968.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

BOURDIEU Pierre, *The Field of Cultural Production*, New York, Columbia University Press, 1993.

BOURGADE Yves, « Brecht et la musique : une très étroite relation », Gérard ALLOUCHE (dir.), *Le Tartuffe 2*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010, pp. 13-15.

BRADBY David, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Éditions Champion, 2007.

BRADBY David, *Le Théâtre français contemporain (1940-1980)*, traduction de Georges et Françoise DOTTIN, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, traduction de Guy DELFEL, Jeanne LORANG et Jean TAILLEUR, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre* [1948], Paris, Éditions de L'Arche, 2010.

BRÈQUE Jean-Michel, GIULIANI Elizabeth, HOLSTEIN Jean-Paul, PORTE Danielle, de VAN Gilles, « LIVRET, musique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/livret-musique/>

BROOK Peter, *Oublier le temps*, Paris, Éditions Le Seuil, 2003.

BROSSMANN Jean-Pierre, « L'Avenir de l'opéra », Michel FOUCHER (dir.), *Les Ouvertures de l'opéra, une nouvelle géographie culturelle ?*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996.

BROTE Luc Jacques, « À propos du répertoire lyriques des théâtres français. Les limites de la tradition », Danièle PISTONE (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, pp. 51-53.

BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc et SHAPIRO Roberta, *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

CACCIARI Massimo, *Verso Prometeo*, traduction de Thierry BAUD, Genève, Éditions Contrechamps, 1987.

CAUDRON Olivia, *Théâtre « social » et politique de la ville dans le quartier du Noyer Doré à Antony de 2000 à 2011*, dossier de recherches de Master 1 réalisé sous la direction de Daniel URRUTIAGER, Institut d'Études Théâtrales, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2012.

CAUNE Jean, *La Démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses universitaires, coll. « Arts et culture », 2006.

CECCHETTO Céline, « Médiévalismes d'une sémiose : le Moyen Âge en chanson », *Itinéraires*, 2010, pp. 177-188.

CELMA-TAFALLA Margarita, « Intermusicalité », *Sens public*, 2007 [en ligne], disponible sur : <http://sens-public.org/articles/377/>

CERTEAU (DE) Michel, *La Culture au pluriel* [1974], Paris, Éditions Points, coll. « Essais », 1993.

CHABOT Véronique, *Le Théâtre de l'extrême contemporain dans la société : obsolescence et légitimité*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Georges BANU, Institut d'Études Théâtrales, Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, 1995.

CHAOUCHE Sabine, HERLIN Denis et SERRE Solveig (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : approches comparées (1669-2010)*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, coll. « Études et rencontres », 2012 [en ligne], disponible sur : <https://books.openedition.org/enc/868?lang=fr>

CHAPERON Danielle, « Le Travail de la narration », Arielle MEYER MacLEOD et Michèle PRALONG (éds), *Raconter des histoires : Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, Éditions MétisPresses, coll. « Voltiges », 2012, pp. 27-41.

CHARLES Daniel, « PERFORMANCE, art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/performance-art/>

CHASSAY Jean-François, « Intertextualité », Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, 2002.

CHATELIN-ERTUR Céline et NICOLAS Éline, « Gouvernance et décision. Proposition d'une typologie des styles de gouvernance des organisations », *La Revue des Sciences de Gestion*, n°251, 2011, pp. 131-144 [en ligne], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-des-sciences-de-gestion-2011-5-page-131.htm#s2n1>

CHION Michel et GARRIGUES Juliette, « MUSIQUE CONTEMPORAINE – L'évolution de la musique depuis 1945 », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/musique-contemporaine-l-evolution-de-la-musique-depuis-1945/>

CHOLLET Jean, « Du décor à la scénographie », *Études théâtrales*, Paris, Éditions L'Harmattan, n°54-55, 2012, pp. 156-162.

CHOULET Philippe, « Le Costume au théâtre : montrer et indiquer », Anne VERDIER, Olivier GOETZ et Didier DOUMERGUE (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Vignon, Éditions Lampsaque, coll. « Le Studiolo-Essais », pp. 359-369.

CLÉMENT Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Éditions Grasset, 1979.

COHEN-LÉVINAS Danielle, « Parler du théâtre lyrique aujourd'hui », Danièle PISTONE (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, pp. 155-170.

COMETTI Jean-Pierre, MORIZOT Jacques et POUIVET Roger, *Esthétique contemporaine – Art, représentation et fiction*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2005.

COPFERMANN Émile, *Le Théâtre populaire, pourquoi ?* Suivi de *La Sorbonne du théâtre, Et si ce n'était pas Vilar, Le théâtre, L'État et les autres*, Paris, Éditions Maspero, coll. « Petite collection Maspero 43 », 1969.

COQ (LE) Sophie, « Le Travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ? », *Sociologie de l'Art*, vol. 5, n°3, 2004, pp. 111-131 [en ligne], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-111.htm>

CORONA René, « Il y a Belle Lurette... Henri Calet... contre notre oubli », *Revue italienne d'études françaises*, n° 6, 2016 [en ligne], disponible sur : <http://journals.openedition.org/rief/1102>

COSTER (DE) Michel, « Une socio-économie de l'opéra », WANGERMEE Robert (dir.) *Les Malheurs d'Orphée : culture et profit dans l'économie de la musique*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1990, pp. 89-103.

COUTY Daniel et REY Alain, *Le Théâtre* [1980], Montréal, Éditions Larousse, 2001.

CRANE Diana, « Art Worlds », George RITZER (dir.), *Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Blackwell Publishing, 2007, Blackwell Reference Online [en ligne], disponible sur : http://www.sociologyencyclopedia.com/subscriber/tocnode.html?id=g9781405124331_chunk_g97814051243317_ss1-65

DALLAPICCOLA Luigi, *Paroles et Musique*, traduction de Jacqueline LAVAUD, Paris, Minerve, 1992.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Éditions Actes Sud – Papiers, coll. « Apprendre », n° 35, Mars 2013.

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Éditions Actes Sud, coll. « Apprendre », 2010.

DANIEL-LESUR, « L'Opéra mort ou vif ? », *Recherches*, n°42, 1982.

DARBON Nicolas, « L'Opéra postmoderne la quête de l'*Unitas multiplex* », *Labyrinthe*, n°10, 2001, pp. 65-82.

DARWIN Charles, *L'Origine des espèces* [1859], traduction d'Edmond BARBIER, Daniel BECQUEMONT et Jérôme PICON (dir.), Paris, Éditions Le Monde Flammarion, coll. « Les Livres qui ont changé le monde », 2009.

DEBUSSY Claude, « L'Opéra de demain », *Excelsior*, 15 septembre 1913.

DEBUSSY Claude, « Opéras », *La Revue blanche*, 15 mai 1901.

DECHAUFOUR Pénélope, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur « les lieux de la scène »*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Sylvie CHALAYE, Musique, musicologie et arts de la scène, Université Sorbonne Paris Cité, 2018 [en ligne], disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02149389>

DEMONET Gilles, *Les Marchés de la musique vivante : La représentation musicale au XXI^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Éditions Le Seuil, 2000.

DENIZOT Marion (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2010.

DIDEROT Denis, *De la poésie dramatique* [1758], Paris, Éditions Larousse, coll. « Nouveaux classiques », 1970.

DONIN Nicolas, « *Von heute auf morgen*, un dispositif critique inopérant ? De l'opéra de Schoenberg au film de Straub et Huillet », Laurent FENEYROU (dir.), *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Éditions Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 311-334.

DONNAT Olivier, *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, Ministère de la Culture, Département des Études Prospectives, février 1996.

DONNAT Olivier, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme* [1994], Paris, Éditions La Découverte, 2015.

DONNAT Olivier, « La Démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France », Guy BELLAVANCE (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2000, pp. 27-43.

DONNAT Olivier et COGNEAU Denis, *Les Pratiques culturelles des Français : 1973-1989*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « La Documentation française », 1990.

DONNAT Olivier et TOLILA Paul, *Le(s) Public(s) de la culture : politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Collection académique », 2003.

DONNAT Olivier, « Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe », *Esprit*, n°170, Éditions Esprit, mars-avril 1991, pp. 65-82.

DORT Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 1988.

DORT Bernard, « L'État d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, janvier-février 1986.

DORT Bernard, « Les Nouveaux théâtres à l'heure du choix », *Les Temps Modernes*, n°239, avril 1966, pp. 1826-1855.

DORT Bernard, « Le Théâtre, c'est-à-dire l'opéra », *Théâtre en Europe*, n°14, juillet 1987.

DORT Bernard, « La Vocation politique », *Esprit* [mars 1965], *Théâtres*, Paris, Éditions Point, coll. « Essais », 1986, pp. 233-236.

DUBOIS Vincent, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorisation d'intervention publique* [1999], Paris, Éditions Belin, coll. « Poche », 2009.

DUBOIS Vincent, « L'Action publique », Antonin COHEN, Bernard LACROIX et Philippe RIUTORT (dir.), *Nouveau manuel de science politique*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, pp. 311-325.

DUBOIS Vincent, « Une politique pour quelle(s) culture(s) ? », *Les Cahiers français : documents d'actualité*, Paris, Éditions La Documentation française, 2003.

DUMESNIL René, *Histoire illustrée du théâtre lyrique*, Paris, Éditions Plon, 1953.

DUPÊCHEZ Charles, *Histoire de l'Opéra de Paris 1875-1980*, Paris, Éditions Librairie Académique Perrin, 1984.

DUPUIS Xavier et LABARRE Bertrand, « Le Renouveau du spectacle musical en France », *Culture études*, Paris, Ministère de la Culture, Département des Études Prospectives et Statistiques, juin 2013.

DURNEY Daniel, « Le Théâtre musical français », Danièle PISTONE (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, pp. 75-112.

DUROSOIR Georgie, *Parler, dire, chanter*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Musiques / Écritures », 2000.

DUSSOLLIER Claudine (dir.), *Théâtre public: Manifeste pour un temps présent – Controverses 1998*, vol. I, Saint-Jean de Védas, Éditions L'Entretemps, mars 2002.

DUVIGNAUD Jean, *L'Acteur : Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Éditions Gallimard, 1965.

DUVIGNAUD Jean, « Avignon, Bayreuth pour vacanciers ? », *La Quinzaine Littéraire*, n°34, 1er septembre 1967, pp. 28-29.

EISLER Hanns, « Brecht et la musique », *Musique et société*, traduction de Diane MEUR, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, pp. 191-196.

FARCY Gérard-Denis, « L'Adaptation dans tous ses états », *Revue poétique*, n°96, Novembre 1993.

FENEYROU Laurent, *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

FERRARI Giordano, *Les Débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie : Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001.

FERRARI Giordano, *La Musique et la scène : L'Écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007.

FERRARI Giordano, *L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006.

FERRARI Giordano, *Pour une scène actuelle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009.

FILEWOOD Alan, « Création collective » [7 février 2006], *L'Encyclopédie canadienne*, 4 mars 2015 [en ligne], disponible sur : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/creation-collective>

FINTER Helga, « L'Épreuve de la voix : la scène primitive de la représentation », *L'Écho du théâtre* 2, n°6, 2019 [en ligne], disponible sur : <https://journals.openedition.org/rs1/1329>

FLEURET Maurice, *Chroniques pour la musique d'aujourd'hui*, Arles, Éditions Bernard Coutaz, 1992.

FORIN Florence, *La Création lyrique en France à l'aube du XXI^e siècle : L'exemple de la commande d'État*, mémoire de master réalisé sous la direction de Danièle PISTONE, Musicologie, Université Paris IV, 2014.

FORIN Florence, « Influence du politique sur la création lyrique au début du XXI^e siècle. Exemple des opéras de compositeurs aidés au titre de la commande d'État », Philippe GONIN et Philippe POIRRIER (dir.), *Musique, Pouvoirs, Politiques, Territoires contemporains – nouvelle série*, n°6, 5 février 2016 [en ligne], disponible sur : <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/prodscientifique/TC.html>

FOTOPOULOS Sotiris, « Dix ans de Théâtre Musical au Festival d'Avignon (1969-1979) », Giordano FERRARI (dir.), *L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006, pp. 95-125.

FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Blanche », 1971.

FRANÇOIS Guy-Claude, « Le Langage commun de la scénographie », *Études théâtrales*, Paris, Éditions L'Harmattan, n°54-55, 2012, pp. 73-77.

FRISCH Norman, « Prenez-en votre parti ! », *Theaterschrift*, n°5-6, 1994, pp. 150-181.

FULCHER Jane, *Le Grand Opéra en France : un art politique*, traduction de Jean-Pierre BARDOS, Paris, Éditions Belin, 1988.

GAGNARD Madeleine, « La Voix dans le théâtre musical contemporain ou "Les Caractères" selon le style vocal », Danièle PISTONE (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, pp. 123-128.

GARRIGUES Juliette et PHILIPPOT Michel, « ATONALITÉ », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/atonalite/>

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions Le Seuil, coll. « Essais », 1982.

GIRON-PANEL Caroline, SERRE Solveig et YON Jean-Claude, *Les Publics des scènes musicales en France (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Musicologie », 2020.

GIROUD Vincent, « L'Opéra français au XX^e siècle : une tentative de parcours », Cécile AUZOLLE (dir.) *La Création lyrique en France depuis 1900 : contexte, livrets, marges*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, pp. 35-49.

GOETHE Johann Wolfgang von, « Poème épique et poème dramatique » (Lettre à Schiller, 23 décembre 1797), *Écrits sur l'art*, Paris, Éditions GF Flammarion, 1996.

GOETSCHER Pascale et YON Jean-Claude (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2014.

GOETSCHER Pascale, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

GONTARD Marc, « Le Postmodernisme en France, définition, critères, périodisation », Michèle TOURET et Francine DUGAST-PORTES (dir.) *Le temps des lettres, quelle périodisation pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001.

GOUHIER Henri, « THÉÂTRE OCCIDENTAL – La théâtralité », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-la-theatralite/>

GOULD Stephen Jay, *Wonderful Life: the Burgess Shale and the nature of history* [1989], New York, Éditions Norton, 2007.

GOURRET Jean, *La Vraie crise de l'Opéra*, Paris, Éditions La Pensée Universelle, 1976.

GRAMACCIA Gino, MONSEIGNE Annick et PIPONNIER Anne, *Le Temps des précaires. Approches communicationnelles de l'éphémère*, Bordeaux, Centre de recherches sur les médiations, Presses universitaires de Bordeaux, 2017.

GREFFE Xavier, *La Décentralisation*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Repères », n°44, 2005.

GREFFE Xavier et PFLIEGER Sylvie, *La Politique culturelle en France*, Paris, Éditions La Documentation française, coll. « Les études », 2^e édition, 2015.

GREMION Pierre, « Écrivains et intellectuels à Paris. Une esquisse », *Le Débat*, n°103, 1999, pp. 74-99 [en ligne], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1999-1-page-74.htm>

GRÉSILLON Almuth et THOMASSEAU Jean-Marie, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis*, n° 26, 2005.

GRIFFITH Paul, *Histoire concise de la musique moderne. De Debussy à Boulez*, traduction de Marie-Alyx REVELLAT, Paris, Éditions Fayard, 1978.

GUY Jean-Michel, « Les publics du spectacle vivant », Olivier DONNAT et Paul TOLILA (dir.), *Le(s) public(s) de la culture : politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Collection académique », 2003.

HALBREICH Harry et MERLIN Christian, « OPÉRA – Histoire, de Pelléas à nos jours », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/opera-histoire-de-pelleas-a-nos-jours/>

HAMIDI-KIM Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007 : Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Christine HAMON-SIREJOLS, Lettres et Arts, Université Lyon 2 – Lumière, 2007 [en ligne], disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00602438/document>

HAMIDI-KIM Bérénice et RUSET Séverine, *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants : organisation du travail, processus de création et conjonctures*, Paris, Éditions L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2018.

HONEGGER Marc et PREVOST Paul, *Dictionnaire de la Musique vocale lyrique, religieuse et profane*, Montréal, Éditions Larousse-Bordas, 1998.

HOROWICZ Bronislaw, *Le Théâtre d'opéra, histoire, réalisations scéniques, possibilités*, Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1976.

HUBIER Sébastien, LAVOCAT Françoise, MONTANDON Alain et TOMICHE Anne, *Questions de réception*, Lucile ARNOUX-FARNOUX et Anne-Rachel HERMETET (dir.) de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Nîmes, Éditions Lucie, coll. « Poétiques comparatistes », septembre 2009.

HUCHER Yves, « Bolivar à l'Opéra », *Le Guide du concert*, n°15, 26 mai 1950.

IVERNEL Philippe, « Théâtre politique », Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Éditions Bordas, 1991, pp. 1093-1095.

JAMEUX Dominique, « Il faut détruire Orange », *Musique en jeu*, n°21, Paris, Éditions Le Seuil, novembre 1975, pp. 81-82.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, [*Petite apologie de l'expérience esthétique : Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*] [1972], traduction de Claude MAILLARD, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

JIMENEZ Marc, *L'Esthétique contemporaine*, Paris, Éditions Klincksieck, 2004.

JOMARON (DE) Jacqueline, *Le Théâtre en France*, Paris, Éditions Armand Colin, 1992.

JOURDHEUIL Jean, « Une utopie raisonnable : le spectateur-spectateur », *Le rôle du spectateur, Théâtre/Public*, Théâtre de Gennevilliers, n°55, janvier-février 1984.

JULIEN Jean-Rémy, « Prey : repères préliminaires », Danièle PISTONE (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, pp. 261-275.

JULLIEN Adolphe, *Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours*, Paris, Éditions G. Charpentier, 1880.

KAGEL Mauricio, *Tam Tam : Monologues et dialogues sur la musique*, Paris, Éditions Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent » 1983.

KAMINSKI Piotr, *Mille et un opéras*, Éditions Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 2003.

KASOLTER Benoît, *À bord de la Péniche Opéra*, rapport de stage de mars à juin 1997, sous la direction de Jean-Jacques VELLY, Université Paris Sorbonne, Musique et Musicologie, 1997.

KESSLER Franck, « Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels », *Cinéma et Réception, Réseaux*, n°99, 2000, pp. 73-98.

KIRCHBERG Irina et ROBERT Alexandre, *Faire l'art : Analyser les processus de création artistique*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « L'Harmathèque », 2014.

KOBBE Gustav, *Tout l'opéra*, Paris, Éditions Laffont, coll. « Bouquins », 1985.

KOECHLIN Charles, « Le Théâtre, du *Rêve* à *Pelléas* et à *Pénélope* », Michel DUCHESNEAU (dir.), *Esthétique et langage musical*, Sprimont, Éditions Mardaga, 2006.

KOGLER Susanne, « L'Opéra remis en question : un genre "mort" de nouveau actuel ? », Giordano FERRARI (dir.), *Pour une scène actuelle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, pp. 11-26.

KOTNIK Vlado, « The Adaptability of Opera : When Different Social Agents Come to Common Ground », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 44, n°2, Croatian Musicological Society, décembre 2013, pp. 302-342 [en ligne], disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/23594802>

KOURILSKY Françoise, « Où en est la décentralisation ? », *Esprit*, n°338, Numéro spécial « Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, pp. 886-895.

KRISTEVA Julia, *Sèméiôtikè*, Paris, Éditions Le Seuil, 1969.

KUNTZ Hélène et BIET Christian, « THÉÂTRE OCCIDENTAL – La dramaturgie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-la-dramaturgie/>

LABORDE Denis, « Routines comportementales et créativité de l'agir collectif : La création de *Three Tales* de Steve Reich », Giordano FERRARI (dir.), *Pour une scène actuelle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, pp. 109-122.

LACOMBE Hervé, *L'Opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie*, Paris, Éditions Sedes, 2003.

LACOMBE Hervé, « Répertoire et créations : enjeux pour l'opéra français au XX^e siècle », Cécile AUZOLLE (dir.), *La Création lyrique en France depuis 1900 : contexte, livrets, marges*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, pp. 51-60.

LANG Jack, *L'État et le théâtre*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, coll. « Bibliothèque de droit public », 1968.

LANGÉARD Chloé, « Les Projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique », *Informations sociales*, n°190, 2016, pp. 64-72 [en ligne], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-64.htm>

LEHMANN Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 1999.

LEIBOWITZ René, *Histoire de l'opéra* [1957], Paris, Buchet/Chastel, 1987.

LELONG Lucie, *La Sacralisation des institutions culturelles*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Bruno PEQUIGNOT, Département de médiation culturelle, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2012.

LEMAIRE Véronique, « La Scénographie en question », *Études théâtrales*, Paris, Éditions L'Harmattan, n°54-55, 2012, pp. 13-17.

LEPAGE Franck, *Éducation populaire, une utopie d'avenir*, Paris, Éditions Les liens qui libèrent, 2016.

LEVINSON Jerrold, « Le Contextualisme esthétique », traduction de Roger POUIVET, Jean-Pierre COMETTI, Jacques MORIZOT et Roger POUIVET (dir.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2005, pp. 447-460.

LEXTRAIT Fabrice, « Projets, aventures, friches, squats, fabriques : de nouveaux espaces publics en construction », *Mouvements*, n°17, 2001, pp. 65-69 [en ligne], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-4-page-65.htm>

LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

LISTA Giovanni, *La Scène moderne*, Paris-Arles, Éditions Carré-Actes Sud, 1997.

LOCATELLI Aude, *Littérature et musique au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001 [en ligne], disponible sur : <https://www.cairn.info/litterature-et-musique-au-xxe-siecle--9782130517054-page-109.htm>

LONGUENESSE Pierre, *Corps musical dans le théâtre des XX^e et XXI^e s. : formes et enjeux*, Arras, Artois Presses Université, 2018.

LONGUENESSE Pierre, *Jouer avec la musique. Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre du Soleil*, Arles, Éditions Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2018.

LONGUENESSE Pierre, *Le Poème théâtral et sa musique : réflexions pour une « dramaturgie musicale » contemporaine. Entre textes et scènes*, écrit présenté pour l'obtention de l'Habilitation à Diriger les Recherches, réalisé sous le tutorat de Muriel PLANA, Université Toulouse Jean Jaurès, 2017.

LUCET Sophie, « Avons-nous besoin d'un lieu qui ne serait qu'un théâtre ? Lieux utopiques du geste créateur », « Utopie et pensée critique dans le processus de création », *Projet Prospero*, Tampere (Finlande), Éditions Les Solitaires, 2012, pp. 265-284.

MAJOR René, « Derrida, lecteur de Freud et de Lacan », *Études françaises*, vol. 38, n°1-2, 2002, pp. 165-178.

MALFETTES Stéphane, « Dramaturgies musicales extra-scéniques. Programmes esthétiques et modalités de production », Giordano FERRARI (dir.), *Pour une scène actuelle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, pp. 123-131.

MANDON Daniel, *Les Barbelés de la culture : Saint-Étienne, une ville ouvrière*, Gardonne, Éditions Fédérop, 2^e édition, 1976.

MARIN Armel, « DIVERTISSEMENT, spectacle », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/divertissement-spectacle/>

MARTIN Bernard, *La Théâtralisation du texte écrit non-théâtral*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Patrice PAVIS, Institut d'Études Théâtrales, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 1993.

MARTIN Bernard, « Dramaturgie et analyse dramaturgique », Patrice PAVIS (dir.) *Méthodes en question, L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, Éditions du Centre de recherche en civilisation canadienne-française et la Société québécoise d'études théâtrales, n°29, 2001 [en ligne], disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/annuaire/2001/v/n29/041457ar.html?vue=resume>

MARTIN Laurent, *Jack Lang : une vie entre culture et politique*, Paris, Éditions Complexe, 2008.

MARTIN Laurent, « La Politique culturelle de la France depuis 1945 », Philippe POIRRIER (dir.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde 1945-2011*, Paris, Éditions La Documentation française, coll. « Comité d'histoire du Ministère de la Culture et de la Communication », 2011, pp. 241-263.

MENDRAS Henri, « La Fin des paysans, innovations et changement dans l'agriculture française », *Revue française de sociologie*, vol. 8, n°4, 1967, pp. 577-579.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1998.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Il n'y a pas de rapport salle-scène », *Études Théâtrales*, n°31-32, 2004, pp. 213-222.

MEYER MacLEOD Arielle et PRALONG Michèle, *Raconter des histoires : Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, Éditions MétisPresses, coll. « Voltiges », 2012.

MEYER MacLEOD Arielle, « Narration et fiction. Intermittences et soubresauts », Arielle MEYER MacLEOD et Michèle PRALONG (éds), *Raconter des histoires : Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, Éditions MétisPresses, coll. « Voltiges », 2012, pp. 15-24.

MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le théâtre III*, traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1980.

MEYERHOLD Vsevolod, *Le Théâtre théâtral*, traduction et présentation de Nina GOURFINKEL, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1963.

MEYERHOLD Vsevolod, *Vsevolod Meyerhold*, traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Arles, Éditions Actes Sud/CNSAD, 2005.

MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Théâtre populaire, enjeux politiques : De Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006.

MIGNON Jean-Marie, *Une histoire de l'éducation populaire*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.

MINTZBERG Henry, *Le Pouvoir dans les Organisations*, Paris-Montréal, Éditions d'Organisation, Éditions Agence d'Arc, 1986.

MINTZBERG Henry, *Structure et Dynamique des Organisations* [1979], Paris-Montréal, Éditions d'Organisation, Éditions Agence d'Arc, 1982.

MIQUELOT Géraldine, « La Programmation artistique en milieu scolaire : un cas avéré d'instrumentalisation de l'art ? », *Marges*, vol. 12, n°1, 2011, pp. 64-77 [en ligne], disponible sur : <https://journals.openedition.org/marges/410>

MNOUCHKINE Ariane et PASCAUD Fabienne, *L'Art du présent*, Paris, Éditions Plon, coll. « Entretiens », 2005.

MOINDROT Isabelle, *La Représentation d'opéra : poétique et dramaturgie*, coll. « Écriture 1993 », Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

MOINDROT Isabelle et PERROUX Alain, « Le Théâtre à l'opéra, la voix au théâtre », *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n°113-114, 2012.

MOLINET Emmanuel, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique*, Revue de philosophie et de sciences humaines, n°2, 2006 [en ligne], disponible sur : <https://journals.openedition.org/leportique/851#tocto2n13>

MONNERET Philippe, *Notions de neurolinguistique générale*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2003.

MONTARON Anne, entretien avec Georges APERGHIS, France Musique, 6 juin 2018 [en ligne], disponible sur : <https://www.francemusique.fr/emissions/les-grands-entretiens/georges-aperghis-compositeur-3-5-61876>

MONTALEMBERT (DE) Eugène et ABROMONT Claude, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 2010.

MORTIER Gérard, « Quel avenir pour l'opéra ? », *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts : l'opéra, création contemporaine*, n°48, Institut de France, 2007, pp. 8-9.

MOULINIER Pierre, *Les Politiques publiques de la culture en France* [1999], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 5^e édition, 2011.

MOULINIER Pierre, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002.

- MOUNIN Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1970.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, Paris, Éditions Vrin, 2019.
- NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale* [2000], Malakoff, Éditions Armand Colin, coll. « Cursus », 3^e édition, 2016.
- NESSI Charlotte, « La Mise en scène lyrique », Danièle PISTONE (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, pp. 147-154.
- NIEL Thomas, *La Péniche Opéra (1982-2015) : un modèle de production lyrique alternatif ?*, mémoire de Master Administration et Gestion de la Musique réalisé sous la direction de Gilles DEMONET, Musique et Musicologie, Sorbonne Université, 2019.
- NIETZSCHE Friedrich, *Schopenhauer éducateur* [1874], *Considérations inactuelles, Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 5, tome 2, traduction de Henri Albert, Paris, Éditions Mercure de France, 1922.
- NODIER Charles, *Examen critique des dictionnaires de la langue française, ou Recherches grammaticales et littéraires sur l'orthographe, l'acception, la définition et l'étymologie des mots*, Paris, Éditions Delangle Frères, 1829.
- NONO Luigi, *Écrits*, textes, réunis, présentés et annotés par Laurent FENEYROU, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1993.
- OLIVE Jean-Paul, « Littéralité et temporalité dans le *Wozzeck* d'Alban Berg », Giordano FERRARI (dir.), *La Musique et la scène : L'Écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, pp. 35-48.
- OLIVIER Philippe, *Opéra : la Diva et le Souffleur*, Paris, Éditions Autrement, 1985.
- OSTER Louis et VERMEIL Jean, *Guide raisonné et déraisonnable de l'opérette et de la comédie musicale*, Paris, Éditions Fayard, 2008.
- OUVRARD Christophe, « La Scénographie, un art de l'Incomplet », *Études théâtrales*, Paris, Éditions L'Harmattan, n°54-55, 2012, pp. 110-112.

- PAILLE Pierre et MUCCHIELLI Alex, *L'Analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « U », 2012.
- PALACIOS René, *L'Opéra en clair*, Paris, Éditions Ellipses, 2010.
- PASCAL Blaise, *Pensées et opuscules* [1669], présenté et commenté par Léon BRUNSCHWICG, Paris, Éditions Hachette, 1909.
- PASSERON René, « COLLECTIF ART », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-collectif/>
- PASTOUREAU Michel et SIMONNET Dominique, *Le Petit livre des couleurs*, Éditions du Panama, coll. « Histoire », 2005.
- PAVIS Patrice, *La Mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2011.
- PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Nathan Université », série « Arts du spectacle », 1996.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre* [1996], Paris, Éditions Armand Colin, 2012.
- PAVIS Patrice, *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.
- PEDLER Emmanuel, *Entendre l'opéra, une sociologie du théâtre lyrique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003.
- PEDLER Emmanuel, « L'Invention du "grand répertoire". Processus d'institutionnalisation et construction des canons lyriques contemporains : le cas de Aïda », *Le Mouvement Social*, n°208, 2004, pp. 166-179.

PEDLER Emmanuel, « Les Processus d'institutionnalisation des scènes lyriques quelques questions sociologiques », CHAUCHE Sabine, HERLIN Denis et SERRE Solveig (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : approches comparées (1669-2010)*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, coll. « Études et rencontres », 2012, pp. 119-129 [en ligne], disponible sur : <https://books.openedition.org/enc/897>

PEQUIGNOT Bruno, *Pour une sociologie esthétique* [1993], Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004.

PEQUIGNOT Bruno, *Sociologie des arts*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « 128. Sociologie », série Domaines et approches, 2^e édition, 2013.

PEQUIGNOT Bruno, *La Question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », série Sociologie des arts, 2^e édition, 2007.

PERROUX Alain, *L'Opéra : mode d'emploi*, Paris, Éditions Premières Loges, coll. « L'Avant-Scène Opéra », 5^e édition, 2015.

PERROUX Alain et SATGE Alain, « SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/scenographie-lyrique/>

PHILIPPOT Michel, « ORCHESTRE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/orchestre/>

PHILIPPOT Michel, « SONATE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sonate/>

PICON-VALLIN Béatrice, *Meyerhold*, Paris, Éditions du CNRS, 1990.

PICON-VALLIN Béatrice, « Le Travail de l'acteur : le jeu biomécanique » et « La mise en scène du *Cocu magnifique* par Meyerhold (1922) », *Textyles*, n°16, 1999, pp. 42-49.

PICON-VALLIN Béatrice, « Vers un théâtre musical. Les propositions de Vsevolod Meyerhold », Laurent FENEYROU (dir.), *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Éditions Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 45-64.

PIDOUX Jean-Yves, *Acteurs et personnages: l'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XX^e siècle*, publication de thèse de doctorat, Études Théâtrales, Université de Lausanne, Lausanne, Édition de l'Aire, 1986.

PIGNARRE Robert, *Histoire de la mise en scène*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1975.

PISTONE Danièle (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987.

PISTONE Danièle, « À propos de l'évolution du théâtre lyrique français contemporain », Danièle PISTONE (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, pp. 11-22.

PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004.

PLANA Muriel, VINCENT-ARNAUD Nathalie, FLORIN Ludovic et SOUNAC Frédéric (dir.), *Théâtre musical (XX^e et XXI^e siècles). Formes et représentations politiques*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires », série « Mousikè », 2019.

PLANA Muriel, *Théâtre et politique*, Paris, Éditions Orizons, coll. « Comparaisons », 2014.

PLANA Muriel, « Fictions dialogiques : de la théâtralité épique à la théâtralité *queer* », Jean DE GUARDIA et Muriel PLANA (dir.), *Puissances de la fiction théâtrale, Registres*, revue de l'IRET, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2019, pp. 83-96.

PLANA Muriel, « Le Modèle musical dans les théories de la mise en scène du XX^e siècle », communication prononcée à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, juin 2010 [en ligne], disponible sur : www.univ-reims.fr/minisite_51/archives-ouvertes/gallery_files/site/.../24065.doc

POIRIER Alain, « Arnold Schoenberg : *Von heute auf morgen* », Laurent FENEYROU (dir.), *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Éditions Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 291-304.

POIRRIER Philippe, DUBOIS Vincent et GIRARD Augustin, *Les Collectivités locales et la culture : les formes de l'institutionnalisation, XIX-XX^e siècles*, Paris, Éditions La Documentation française, coll. « Travaux et documents – Comité d'histoire du Ministère de la culture », 2002.

POIRRIER Philippe (dir.), *La Politique culturelle en débat : Anthologie 1955-2012*, Paris, Éditions La Documentation française, coll. « Comité d'histoire du Ministère de la Culture et de la Communication », 2013.

POIRRIER Philippe (dir.), *Les Politiques culturelles en France*, Paris, Éditions La Documentation française, 2002.

POIRRIER Philippe, *Société et culture en France depuis 1945*, Paris, Éditions Le Seuil, coll. « Mémo », 1998.

POIRRIER Philippe, « L'État culturel en débat », Ana Paula Coutinho, Maria DE FATIMA OUTEIRINHO et José Domingues DE ALMEIDA (dir.), *La Force (In)tranquille des années quatre-vingt : questions posées à la culture française* [2012], Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Lasemainefr 2013, pp. 118-140 [en ligne], disponible sur : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10930.pdf>

POIZAT Michel, « Voix de la folie, folie de la voix », *Opéra, Frénésie* (Histoire, psychiatrie, psychanalyse), n° 7, printemps 1989, pp. 9-20.

POULET Jacques, « DISTANCIATION », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/distanciation/>

PROCHASSON Mélanie, *Réflexion sur la possibilité d'un théâtre militant aujourd'hui, à partir de l'analyse de certains exemples du passé*, mémoire de Maîtrise réalisé sous la direction de D. LEMAHIEU, Institut d'Études Théâtrales, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 1993.

PROCHASSON Mélanie, *Un théâtre militant aujourd'hui ?*, mémoire de D.E.A. réalisé sous la direction de D. LEMAHIEU, Institut d'Études Théâtrales, Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, 1994.

PROST Brigitte, « Le Costume-commentaire du monde. Témoin ou baromètre d'un certain rapport au temps, à l'histoire et à la mémoire », Anne VERDIER, Olivier GOETZ et Didier DOUMERGUE (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Vignon, Éditions Lampsague, coll. « Le Studiolo-Essais », pp. 117-127.

PROUST Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Paris, Éditions L'Entretemps, 2006.

PRUNER Michel, *La Fabrique du théâtre*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Lettres Sup », 2000.

PSALMON David, *Du théâtre politique au théâtre social*, mémoire de D.E.A. réalisé sous la direction de Pierre VOLTZ, Institut d'Études Théâtrales, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 1997.

PUAUX Paul, *Avignon en Festivals*, Paris, Éditions Hachette, 1983.

QUENTIN Anne, « Politique contre poétique : le théâtre documentaire », *La Scène*, 2013, pp. 44-45 [en ligne], disponible sur : <http://www.unpasdecote.org/la-scene-theatre-documentai.pdf>

QUERFURTH Nina, *Lieux et expériences du théâtre contemporain : la notion de déplacement*, mémoire de Maîtrise réalisé sous la direction de Catherine NAUGRETTE-CHRISTOPHE, Institut d'Études Théâtrales, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2001.

RACINE Jean, Préface de *Phèdre* [1677], *Théâtre II*, Paris, Éditions GF Flammarion, 1965.

RAVET Hyacinthe, *Sociologie des arts*, Malakoff, Éditions Armand Colin, coll. « Coursus », octobre 2015.

RAZGONNIKOFF Jacqueline, « Quand l'Opéra et l'Opéra-Comique font danser et chanter la Comédie-Française », CHAOUCHÉ Sabine, HERLIN Denis et SERRE Solveig (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : approches comparées (1669-2010)*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, coll. « Études et rencontres », 2012, pp. 329-336 [en ligne], disponible sur : <https://books.openedition.org/enc/919>

REGNAULT François, « Passe, impair et manque », *Registres, Revue d'études théâtrales*, n°6, novembre 2001.

REIBEL Emmanuel, « Réflexions sur l'opéra français au tournant du XXI^e siècle », Cécile AUZOLLE (dir.), *La Création lyrique en France depuis 1900 : contexte, livrets, marges*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, pp. 73-84.

REVEL Marie, *Une fin de saison à la Péniche Opéra*, rapport de stage de mars à juillet 2001, sous la direction de Jean-Jacques VELLY, Université Paris Sorbonne, Musique et Musicologie, 2001.

REY Frédéric, *Les Collectivités territoriales et l'art dramatique*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2001.

RICAUD Marlène, *La Péniche-Opéra, une alternative originale à l'Opéra Classique*, dossier de recherches pour le cours *L'opéra et les implications managériales de l'art lyrique*, enseigné par Françoise DECROISSETTE, Paris Sorbonne, 2002.

RICHARD Lionel, *Encyclopédie du Bauhaus*, Paris, Éditions Somogy, 1985.

RIO Marie-Noël et ROSTAIN Michel, *Aujourd'hui l'opéra*, Paris, Éditions Recherches, janvier 1980.

RIO Marie-Noël et ROSTAIN Michel, *L'Opéra mort ou vif*, Paris, Éditions Recherches, Encres, 1982.

RIO Marie-Noël, « Chanter les morts ou travailler avec les vivants », entretien avec Martine VIARD, RIO Marie-Noël et ROSTAIN Michel, *Aujourd'hui l'opéra*, Paris, Éditions Recherche, janvier 1980, pp. 123-125.

ROHMER Delphine, *Le Théâtre musical : une forme ambiguë*, dossier de recherche de Master 1 réalisé sous la direction de Jean-Pierre RYNGAERT, Institut d'Études Théâtrales, Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2008.

ROMAINVILLE Céline (dir.), *Démocratie culturelle & démocratisation de la culture*, *Repères*, n°4-5, juin 2014.

ROSTAIN Michel, « À bas le théâtre musical ! », Danièle PISTONE (dir.), *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, Éditions Champion, 1987, pp. 171-178.

ROSTAIN Michel, « Des loups solitaires... », entretien avec Pierre BARRAT, RIO Marie-Noël et ROSTAIN Michel (dir.), *Aujourd'hui l'opéra*, Paris, Éditions Recherches, janvier 1980, pp. 77-89.

ROSTAIN Michel, « Des supersoniques et des autobus », Marie-Noël RIO et Michel ROSTAIN (dir.), *Aujourd'hui l'opéra*, Paris, Éditions Recherches, janvier 1980, pp. 91-97.

ROSTAIN Michel, « L'Impossible histoire du théâtre musical », *Théâtre de Cornouaille*, juillet 1999 [en ligne], disponible sur : <https://www.yumpu.com/fr/document/read/16964000/limpossible-histoire-du-theatre-musical-theatre-de-cornouaille>

ROSTAIN Michel, « Le Théâtre musical au festival d'Avignon », entretien avec Guy ERISMANN, RIO Marie-Noël et ROSTAIN Michel (dir.), *Aujourd'hui l'opéra*, Paris, Éditions Recherches, janvier 1980, pp. 63-69.

ROSTAIN Michel, « Un théâtre musical sans les règles de l'opéra », entretien avec Georges APERGHIS, Marie-Noël RIO et Michel ROSTAIN (dir.), *Aujourd'hui l'opéra*, Paris, Éditions Recherches, janvier 1980, pp. 99-110.

ROUBINE Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène : 1880-1980*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1980.

ROUGEMONT (DE) Martine et SCHERER Jacques, *Textes d'esthétique théâtrale*, vol. I, Besançon, Éditions Centre de Documentation Universitaire et Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, coll. « Les Cours de la Sorbonne », 1973.

ROUGEMONT (DE) Martine et SCHERER Jacques, *Textes d'esthétique théâtrale*, vol. II, Paris, Éditions Centre de Documentation Universitaire et Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, coll. « Les Cours de la Sorbonne », 1978.

ROUPIE Clara, « La prière d'insérer : procédés intersémiotiques dans *Le Rouge et le noir* (1989) de Claude Prey », *Voix contemporaines*, n°2, *Littérature et création artistique contemporaines : héritage(s) et nouvelles modalités de dialogue*, sous la direction de Gaëtan DUPOIS, Hajar KHALOUI, Jalad BERTHELOT OBALI et Elena ROIG CARDONA, 2020 [en ligne], disponible sur : <https://voixcontemporaines.msh-lse.fr/node/139>

ROUYER Sophie, *Peut-on parler d'un service public de l'opéra ?*, mémoire de master réalisé sous la direction de Xavier DUPUIS, Management des Organisations Culturelles, Université Paris – Dauphine, 2008.

RYNGAERT Jean-Pierre, « Texte et espace : sur quelques aventures contemporaines », *Pratiques*, n°41, mars 1984, pp. 89-98.

SABY Pierre, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Éditions Minerve, coll. « Musique ouverte », 1999.

SAINT-CYR Sylvie, *Les Jeunes et l'opéra: le développement des actions en direction de la jeunesse dans les théâtres lyriques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.

SAINT-CYR Sylvie, *Vers une démocratisation de l'opéra*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2005.

SAISON Maryvonne, *Les Théâtres du réel*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1998.

SANTERRE Lise, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », Guy BELLAVANCE (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2000, pp. 47-61.

SAROH Karine, *Le Théâtre musical au XX^e siècle, une expérience politique*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Muriel PLANA et Frédéric SOUNAC, ALLPH@ Arts du spectacle, Université Toulouse 2 – Jean Jaurès, 2018.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Les Essais », 1956.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame* [1981], Belfort, Éditions Circé, 1999.

SARRAZAC Jean-Pierre, « Le Drame en devenir », *Registres*, Paris, Institut d'Études Théâtrales Sorbonne Nouvelle, juin 1997.

SARTRE Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme* (1946), Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996.

SARTRE Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, textes réunis par Michel CONTAT et Michel RYBALKKA, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 1973.

SCHOENBERG Arnold, « Conférence de Breslau sur *Die glückliche Hand* », *Contrechamps*, n°2, 1984, pp. 84-85.

SERFATY-GARZON Perla, « L'Appropriation », Marion SEGAUD, Jacques BRUN et Jean-Claude DRIANT (dir.), *Dictionnaire Critique de l'Habitat et du Logement*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003 [en ligne], disponible sur : <http://www.perlaserfaty.net/texte4.htm>

SIAUD Florent, *Les Processus de la mise en scène. Polyphonie et complexité dans la création scénique*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Jeanne BOVET et Jean-Loup RIVIÈRE, Études Théâtrales, Université de Montréal et École Normale Supérieure de Lyon, 2014.

SOLLERS Philippe, *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.

SOLLERS Philippe, « Écriture et révolution », *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, pp. 72-79.

SPENCER Herbert, *Les Premiers Principes* [1862], traduction de M. GUYMIOT, Paris, Éditions Alfred Costes, 1920 [en ligne], disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/spencer_herbert/premiers_principes/premiers_principes.htm
1

STEINER Georges, *La Mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993.

STRAVINSKY Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, 1962.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, traduction de Patrice PAVIS, avec la collaboration de Jean et Mayotte BOLLACK, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1983.

TISSIER Éric, *Le Compositeur aujourd'hui et la commande d'État*, mémoire de maîtrise réalisé sous la direction d'Anne-Marie GREEN, Musicologie, Université Paris Sorbonne, 1999.

TODOROV Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique*, Paris, Éditions Le Seuil, 1982.

TOSETTO Cristina, *Pour une histoire de la critique dramatique et théâtrale en France et en Italie (1952-1996) : du protocole texto-centré à la fabrique du théâtre*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Sandrine DUBOUILH, Gerardo GUCCINI et Marco CONSOLINI, Montaigne-Humanités, Université Bordeaux-Montaigne, 2018.

URFALINO Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Ministère de la Culture, Comité d'Histoire/La Documentation française, coll. « Travaux et documents n°3 », 2004.

URRUTIAGUER Daniel, *Économie et droit du spectacle vivant en France*, Isabelle BARBERIS et Martial POIRSON (éds), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2013.

URRUTIAGUER Daniel, « Politiques du spectacle vivant en France et désenchantement des mondes de l'art », *Communications*, n°83, Paris, Éditions Le Seuil, 2008, pp. 13-23.

VALETTE Léa, *Les Lieux de la critique de théâtre en France : Enjeux esthétiques et convictions politiques (1964-1981)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Emmanuel WALLON, Arts du spectacle mention Études Théâtrales, Université Paris-Ouest Nanterre, 2014 [en ligne], disponible sur : <https://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2014PA100115.pdf>

VALIÈRE Laurent, « COMÉDIE MUSICALE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/comedie-musicale/>

VEINSTEIN André, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1955.

VEITL Anne et DUCHEMIN Noémi, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Ministère de la Culture et de la Communication, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, La Documentation française, 2000.

VERDIER Anne, GOETZ Olivier et DOUMERGUE Didier (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Vignon, Éditions Lampsague, coll. « Le Studiolo-Essais », 2007.

VERDIER Anne, « Points de vue croisés... », Anne VERDIER, Olivier GOETZ et Didier DOUMERGUE (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Vignon, Éditions Lampsague, coll. « Le Studiolo-Essais », pp. 277-285.

VILA Marie-Christine, *Guide de l'opéra. Les œuvres majeures du répertoire* [2000], Paris, Éditions Larousse, 2012.

VILLA Chiara, *Théâtre social, théâtre d'intervention, théâtre interactif : évaluation des notions jamais entièrement cristallisées*, mémoire de D.E.A. réalisé sous la direction de Jean-Pierre RYNGAERT, Institut d'Études Théâtrales, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2003.

VOLANAKIS Adonis, « La Scénographie, une pratique sociale performative ? », *Études théâtrales*, traduction de Théo KOUTSAFTIS, Paris, Éditions L'Harmattan, n°54-55, 2012, pp. 126-132.

VOLPIN Alexia, « L'Action culturelle territoriale, entre implication et désengagement des protagonistes. Le cas des compagnies chorégraphiques », *Marges*, vol. 26, n°1, 2018, pp. 88-102.

WAGNER Richard, *L'Œuvre d'art de l'avenir* [1849], traduction de Jean-Pierre PROD'HOMME et Dr. F. HOLL, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1928.

WALLON Emmanuel, « Le Théâtre et les spectacles », Philippe POIRRIER (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, Éditions La Documentation française, 2017, pp. 119-136.

WASSELIN Christian, « L'Opéra ou les délices de la restauration », *Le Débat*, n°119, 2002, pp. 172-183.

WEBERN Anton, *Chemin vers la nouvelle musique*, traduction d'Anne SERVANT et Cyril HUVE, Paris, J.-C. Lattès, coll. « Musique et musiciens », 1980.

WEILL Kurt, « Quelle voie pour l'opéra ? », Laurent FENEYROU (dir.), *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Éditions Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 191-194.

WEISS Peter, « Notes sur le théâtre documentaire » [1967], *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, traduction de Jean BAUDRILLARD, Paris, Éditions Le Seuil, 1968.

WEISSBERG Jean-Louis, « Auteur, nomination individuelle et coopération productive », *Solaris*, n°7, 2001 [en ligne], disponible sur : <http://www.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d07/weissberg.ht>

WOLFF Éric, *Théâtre, outil citoyen ?*, mémoire de D.E.A. réalisé sous la direction de Robert ABIRACHED, Université Paris X Nanterre, 1997.

ZIMMERMANN Bernd Alois, « L'Avenir de l'opéra », traduction de C. FERNANDEZ et C. GASPAR, *Contrechamps*, n°4, 1985, pp. 83-90.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉS	3
REMERCIEMENTS	5
INTRODUCTION	7
La Péniche Opéra au carrefour de mutations politiques et artistiques	7
L'adaptabilité comme clé de lecture : enjeux de la recherche	10
État des lieux de la recherche	15
Les archives de la Péniche Opéra	17
Méthodologie et outils	19
Corpus et typologie de spectacles	24
L'adaptabilité de la compagnie Péniche Opéra : une recherche en trois temps.....	28
PARTIE I. LA PÉNICHE OPÉRA DANS LE PAYSAGE LYRIQUE DE SON TEMPS	31
CHAPITRE 1. UN CONTEXTE FAVORABLE À L'ÉMERGENCE DE LA PÉNICHE OPÉRA	33
A. La crise de l'art lyrique.....	34
1) La nécessité d'une démocratisation de l'opéra.....	34
2) Des artistes en opposition avec l'institution.....	39
3) De nouvelles politiques culturelles pour sortir de la crise : Maurice Fleuret à la Direction de la musique (1981-1986).....	46
B. Une alternative à l'opéra : le théâtre musical	50
1) Le théâtre musical : tentative de définition d'un « genre »	51
2) L'avènement du théâtre musical contemporain : les expérimentations lyriques avignonnaises (1969-1979).....	57
3) Les premières compagnies de théâtre lyrique et musical (1974-1985)	63
CHAPITRE 2. LA PÉNICHE OPÉRA, UN MODÈLE ORIGINAL DE COMPAGNIE ?	69
A. Un projet <i>polistique</i> fort.....	70
1) Diffuser et démocratiser le spectacle lyrique : un idéal « politique » et artistique	71
2) Refuser un théâtre militant.....	76
B. Un projet artistique : créer de nouvelles approches de l'art lyrique.....	79
1) De la Péniche Théâtre à la Péniche Opéra	80
2) Élargir les pratiques et les approches artistiques	83
a) Le laboratoire de recherche lyrique et musicale.....	83
b) La multiplicité des genres lyriques abordés	86
C. Une structure indépendante et pérenne	90
1) Le choix d'un lieu itinérant.....	90
2) Statut juridique et moyens de financement de la compagnie	92
3) Organisation « non hiérarchique » : la directrice, le conseil artistique, les interprètes et les artistes extérieurs	98
CONCLUSION PARTIELLE	104
PARTIE II. S'ADAPTER POUR SURVIVRE: LE PROJET DE LA PÉNICHE OPÉRA À L'ÉPREUVE DES RÉALITÉS	105
CHAPITRE 1. L'ADAPTABILITÉ AUX CONTRAINTES ÉCONOMIQUES : UN MODÈLE ORIGINAL FAÇONNÉ PAR LES CIRCONSTANCES	107
A. Des difficultés financières constantes	107
1) Des spectacles peu rentables	108
2) Des crises budgétaires successives	111

B.	La dépendance à l'égard des partenaires.....	115
1)	Les résidences artistiques : une question de survie.....	115
2)	Les coproductions	119
C.	L'indépendance par l'itinérance.....	123
1)	La marginalisation consciente de la compagnie	123
2)	Le développement de la diffusion des spectacles	127
	CHAPITRE 2. L'ADAPTABILITÉ À L'ENVIRONNEMENT SOCIO-CULTUREL : S'ADAPTER POUR S'INSCRIRE DANS LA CITÉ	131
A.	S'adapter aux espaces de représentation : la recherche de visibilité.....	132
1)	Originalité et paradoxe du lieu péniche	132
2)	La création <i>ex situ</i> et la diffusion : quels spectacles pour quels lieux ?.....	136
B.	S'adapter aux publics : quel(s) public(s) pour la Péniche Opéra ?.....	141
1)	Des publics cibles.....	142
2)	Typologie des publics de la Péniche Opéra	145
3)	La médiation culturelle : de nouveaux publics ?.....	149
	CHAPITRE 3. L'ARTISTE FACE À L'ADAPTABILITÉ.....	157
A.	Gouvernance de la Péniche Opéra et pouvoirs de Mireille Larroche.....	158
1)	Une centralisation des pouvoirs inhabituelle pour une compagnie lyrique	159
2)	Une implication variable et intentionnelle	161
B.	La création en équipe : l'influence de Mireille Larroche.....	163
1)	Diversité et alternance des acteurs de la création	163
2)	La « création collective » : un partage des pouvoirs ?.....	164
3)	Le dialogue créatif : un langage cacophonique ?.....	168
C.	L'émergence d'une approche unique de la mise en scène lyrique.....	171
1)	Une « réinvention perpétuelle »	172
2)	La direction des chanteurs-acteurs	174
a)	Le rejet de la virtuosité vocale	175
b)	Le corps réactivé.....	178
	CONCLUSION PARTIELLE	183
	 PARTIE III. AUTONOMIE, LIBERTÉ ET CONTRAINTE DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE : LA DRAMATURGIE ADAPTATIVE DE LA PÉNICHE OPÉRA.....	 185
	CHAPITRE 1. LES CONSÉQUENCES DE L'ADAPTATION DANS LA CRÉATION	187
A.	S'inscrire dans le présent de la création.....	188
1)	La présence récurrente du réel dans la création : <i>Utopopolis, Actualité et Outsider</i>	188
2)	Le présent au cœur du théâtre : le cas de <i>Chantier Woyzeck</i>	191
3)	Les débordements du réel dans les spectacles : <i>Utopopolis, Ubu, opéra et Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>	194
B.	Représenter un monde en crise : la construction d'une trame de spectacle ?.....	196
1)	Une société hiérarchisée et cloisonnée	197
2)	Des personnages en crise	199
3)	Un enfermement mental et physique	204
	CHAPITRE 2. LES OUTILS DE LA DRAMATURGIE ADAPTATIVE DANS LES SPECTACLES : VERS UNE FORME DE LIBERTÉ ARTISTIQUE	209
A.	L'adaptation des matériaux pour permettre la création.....	209
1)	Retrancher pour mieux créer : la réorchestration et la réduction textuelle dans <i>Les Aventures du roi Pausole</i> et <i>Woyzeck</i>	210
2)	Transformer le matériau original : la transposition et la réécriture dans <i>Le Rouge et le noir, La Belle lurette, Ubu, opéra</i> et <i>Chantier Woyzeck</i>	213
3)	Traduire les œuvres : le cas de <i>Von Heute auf Morgen</i>	218
B.	La pratique du montage : des approches expérimentales et fragmentaires.....	220
1)	La <i>prière d'insérer</i> , outil d'enrichissement des œuvres.....	221
a)	La transtextualité.....	222
b)	L'intermusicalité.....	226

2) L'art du <i>patchwork</i> dans <i>Actualité</i> , <i>Shoot Again</i> et <i>Le Jardin des délices</i> : l'assemblage musical et textuel dans la création	231
C. L'hybridité artistique	234
1) Hybridité entre théâtre et musique : une relation inégale.....	234
a) Le temps modulable de la musique dans les spectacles.....	235
b) La place de la musique dans l'espace théâtral.....	238
2) Hybridité esthétique : la tension perpétuelle entre reconstitution et actualisation	241
CHAPITRE 3. APPROCHE CRITIQUE DE LA DRAMATURGIE ADAPTATIVE	247
A. Une recherche de lisibilité excessive	247
1) Une mise en scène « qui n'aime pas le vide ».....	248
2) Vers une opacification du sens.....	251
B. Une relation ambivalente avec le spectateur	256
1) La proximité et le lien : construire l'intimité	256
2) Une nécessaire distanciation	259
C. Une absence d'identité esthétique ?.....	263
1) La diversité esthétique : deux spectacles en miroir, <i>Wozzeck</i> et <i>Chantier Woyzeck</i>	264
2) « C'est Péniche ! » : un état d'esprit qui surpasserait les spectacles ?	267
CONCLUSION PARTIELLE	272
CONCLUSION GÉNÉRALE	275
L'adaptabilité de la compagnie Péniche Opéra, entre résilience et opportunisme.....	275
Au-delà de la Péniche Opéra	284
L'héritage de la compagnie	287
La fin de la Péniche Opéra	287
La mémoire de la compagnie.....	290
CORPUS	293
GLOSSAIRE DU VOCABULAIRE MUSICAL	295
BIBLIOGRAPHIE	305
SOURCES PRIMAIRES	305
- DOCUMENTS À CARACTÈRE LÉGISLATIF	306
- ARCHIVES ADMINISTRATIVES ET DE COMMUNICATION	308
- ARCHIVES DES SPECTACLES DU CORPUS	312
- ARCHIVES AUDIOVISUELLES	342
SOURCES SECONDAIRES	346
- ARTICLES DE PRESSE.....	346
- ENTRETIENS	350
- ŒUVRES LITTÉRAIRES DE RÉFÉRENCE DES SPECTACLES DU CORPUS.....	352
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE	353
TABLE DES MATIÈRES	389
INDEX	393
INDEX DES ŒUVRES.....	393
INDEX DES PERSONNES	396

INDEX

INDEX DES ŒUVRES

I

100 Miniatures, 167, 568

A

À Corps et à cris, 557, 567

Actualité, 21, 26, 27, 30, 88, 93, 98, 103, 113, 138,
145, 167, 175, 194, 237, 238, 241, 242, 245, 260,
262, 264, 266, 272, 285, 298, 363, 364, 367, 370,
436, 499, 504, 532, 561, 569, 570, 571, 577, 578,
585, 587, 591, 594, 595

Al gran sole carico d'amore, 47, 56

Aller-Retour, 167, 192, 553, 566, 578, 579

Archéologie du XXe siècle, 167, 425, 433, 578

Aventures du roi Pausole, 113, 114, 121

Aventures du roi Pausole (Les), 12, 16, 24, 26, 28,
30, 89, 92, 113, 114, 117, 121, 124, 126, 133, 140,
141, 142, 144, 147, 165, 167, 169, 174, 182, 202,
207, 210, 212, 217, 225, 232, 233, 242, 245, 253,
254, 255, 256, 257, 259, 260, 272, 274, 286, 288,
295, 299, 315, 360, 372, 373, 381, 386, 422, 430,
477, 516, 548, 565, 569, 570, 572, 585, 593, 594,
595, 631, 632, 633, 764, 766, 767, 768, 769, 770,
771, 774, 802, 803, 804

B

Barca de Venitia per Padova (La), 103, 167, 534,
561, 578

Bavards et boulimiques, 167, 557, 567

Belle lurette (La), 26, 28, 30, 86, 92, 114, 138, 167,
182, 203, 204, 207, 209, 218, 219, 220, 225, 235,
236, 240, 241, 245, 248, 254, 257, 259, 264, 272,
286, 299, 363, 403, 411, 413, 422, 424, 434, 493,
494, 520, 545, 564, 569, 570, 572, 577, 578, 585,
589, 592, 594, 595, 801

Botte Secrète (La), 12

C

Cabaret contemporain, 103, 138, 167, 394, 499, 535,
543, 561, 563, 577, 578, 584

Caf' Conc' Hervé !, 167, 192, 564

Cantates de bistrot (Les), 102, 167, 192, 295, 322,
329, 340, 382, 413, 417, 548, 565, 579

Carmen, 47, 235

Chambres de cristal (Les), 116, 167, 534, 561, 577,
578

Chantier Woyzeck, 26, 29, 30, 91, 92, 104, 113, 117,
122, 126, 140, 144, 147, 148, 154, 155, 156, 164,
165, 167, 175, 176, 178, 182, 183, 196, 197, 198,
199, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212,
221, 222, 225, 231, 232, 234, 235, 242, 243, 244,
246, 249, 250, 251, 266, 267, 268, 269, 270, 271,
287, 288, 295, 299, 313, 315, 316, 356, 357, 363,
368, 369, 371, 372, 386, 387, 391, 407, 408, 467,
478, 560, 568, 569, 570, 573, 585, 593, 594, 595,
782, 786, 787, 788, 794, 795, 796, 797, 800

Colombe (La), 12, 102, 167, 192, 523, 554, 566, 579

Comédies madrigalesques (Les), 89, 167, 434, 481,
520, 528

Comme des bêtes, 167, 385, 490, 491, 528, 529, 547,
564, 577

D

Des mets à la bouche, des maux à la bouche, 167,
557

Dits du fou (Les), 559

Docteurs Miracle (Les), 167, 354, 430, 432, 433,
434, 541, 577

E

Eau 'pérettes, 26, 167, 548, 565

El Cimarrón, 12

F

Faisons un opéra : Le Petit ramoneur, 167

Fiancée du scaphandrier (La), 12

Fidelio, 47, 48

Fil d'Orphée (Le), 167, 192, 343, 546, 564, 577

Folies d'opérettes, 167, 561

Forêt bleue (La), 102, 167, 192, 517, 552, 566, 579

Fusil de chasse (Le), 102, 167, 315, 512, 545, 564,
577, 579

G

Guillaume Tell, 234

H

Hänsel et Gretel, 12, 147, 167, 521, 558, 578

Histoire du soldat, 56, 63, 98, 167, 254, 532, 561,
577, 578

I

Île des Fous (L'), 12, 221
Instantanés, 84, 88, 90, 194, 367, 371, 436, 503, 505, 507
Ivrogne corrigé (L'), 12, 26, 102, 167, 556, 567, 578, 579

J

Jardin des délices (Le), 26, 28, 30, 93, 102, 113, 121, 140, 141, 143, 167, 178, 182, 204, 208, 229, 230, 231, 237, 239, 240, 241, 246, 248, 254, 256, 286, 299, 363, 364, 371, 372, 437, 478, 494, 545, 564, 569, 570, 572, 585, 592, 594, 595, 783
Jeu de Sainte Agnès (Le), 47

K

Kammermusik, 12, 26, 167, 560, 568

L

Long dîner de Noël (Le), 12, 102, 167, 192, 340, 553, 566, 578, 579

M

Macbeth, 48, 220
Mahagonny, 48, 85, 167, 311, 439, 474, 481, 484, 509, 510, 540, 562
Maîtres de la chapelle (Les), 26
Mare Nostrum, 12, 513, 554, 566
Mariage forcé (Le), 167, 536, 562, 577, 578
Messenger a fait le printemps (Un), 167, 192, 524, 548, 565, 579
Moderato Cantabile, 167, 315, 536, 562

N

Nina et les comédiens ambulants, 167, 362, 537, 562, 577, 578
Nixon in China, 193
Nuits enchantées de Mozart (Les), 167, 539, 562, 578

O

O comme Eau, 103, 167, 534, 561, 577, 578
Ô mon bel inconnu, 167, 219, 540, 563
Offenbach, l'Intégrale des opérettes en un acte, 167, 559
Opéra Louffe, 167, 534
Opéras Louffes (Les), 167, 432, 543, 563
Outsider, 24, 26, 29, 30, 91, 92, 114, 126, 138, 167, 192, 194, 195, 203, 207, 242, 245, 246, 254, 257, 260, 263, 265, 272, 287, 299, 341, 346, 347, 355, 363, 409, 410, 415, 526, 527, 553, 566, 569, 570, 573, 585, 589, 590, 593, 594, 595, 804

P

Pas si bêtes, 167, 192, 496, 521, 549, 565

Pelléas et Mélisande, 37, 48, 173, 236, 251, 398, 402, 404

Plaisirs de cantates, 138, 584

Plaisirs du palais (Les), 167, 321, 414, 536, 558, 562, 567, 577, 578

Poule noire (La) & Rayons des soieries, Ô Bonheur des dames, 12, 167, 192, 346, 549, 565

Promenons-nous dans les bois, 167, 192, 496, 517, 551, 565

Q

Quoi de neuf Monsieur Mozart ?, 167, 192, 550, 565

R

Retour des Shadoks en musique et compagnie (Le), 167, 555, 567, 577, 578, 579

Rêves d'Écluses, 138, 167, 533, 561, 577, 583

Rêves de cantates, 167, 362, 538, 577, 578, 579

Rêves et dérives, 167, 538, 562, 577, 578, 579

Rita ou le mari battu, 12, 123, 155, 167, 554, 567, 578

Rouge et le noir (Le), 21, 26, 28, 30, 90, 91, 102, 103, 113, 133, 140, 143, 167, 182, 203, 204, 206, 209, 210, 212, 218, 225, 226, 227, 228, 229, 234, 240, 241, 242, 246, 249, 251, 252, 254, 255, 258, 260, 266, 285, 298, 363, 367, 368, 369, 371, 436, 477, 501, 502, 562, 569, 570, 571, 577, 578, 579, 585, 591, 594, 595, 778, 800, 802

S

Salon Berlioz, 167, 192, 339, 490, 494, 509, 511, 529, 546, 564

Salon Rossini, 167, 376, 437, 481, 544, 563

Shadoks (Les), 167, 433

Shoot Again, 21, 26, 27, 30, 93, 113, 138, 167, 204, 207, 237, 238, 241, 242, 245, 252, 254, 255, 258, 262, 264, 272, 285, 298, 366, 367, 368, 371, 478, 536, 569, 570, 571, 577, 578, 585, 587, 591, 594, 595, 789

Sommaire soleil, 103, 167, 483, 494, 504, 506, 510, 529, 541, 563, 578

T

Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou, 12, 26, 29, 30, 89, 93, 113, 140, 143, 167, 170, 174, 182, 192, 200, 203, 207, 215, 225, 234, 242, 245, 248, 254, 255, 266, 268, 287, 295, 299, 364, 366, 422, 478, 550, 565, 569, 570, 573, 585, 594, 595, 785

Toréador (Le), 12, 167, 354, 419, 425, 433, 434, 511, 539, 562, 577, 578, 579, 801

U

Ubu, opéra, 21, 26, 28, 30, 92, 113, 117, 121, 126, 140, 141, 142, 143, 147, 167, 172, 173, 180, 184, 192, 195, 196, 200, 202, 204, 207, 212, 217, 220, 221, 225, 235, 236, 240, 242, 245, 248, 256, 257,

259, 260, 266, 272, 286, 288, 299, 332, 341, 344,
346, 363, 372, 385, 386, 398, 404, 413, 477, 478,
547, 564, 569, 570, 572, 585, 592, 594, 595, 776,
784, 792, 804

Utopopolis, 16, 21, 26, 27, 30, 84, 85, 86, 88, 89, 90,
91, 103, 113, 138, 139, 145, 148, 167, 195, 199,
204, 205, 206, 207, 212, 241, 242, 245, 254, 260,
262, 264, 266, 272, 284, 296, 298, 312, 363, 367,
370, 440, 477, 478, 501, 504, 532, 561, 569, 570,
571, 578, 585, 586, 591, 594, 595, 596, 798, 804

V

V'lan dans l'œil, 12, 167, 219, 324, 332, 351, 386,
544, 563
Veuve et le grillon (La), 167, 192, 544, 555, 564, 577,
578
Vingt-Mille Lieues sous les mers, 167, 537, 562
Von Heute auf Morgen, 26, 28, 30, 89, 92, 113, 114,
115, 126, 138, 167, 182, 193, 204, 208, 215, 223,
233, 241, 245, 248, 257, 262, 264, 272, 285, 298,
477, 478, 540, 563, 581, 592, 598, 614, 789, 791,
796, 802

W

Woyzeck, 29, 30, 154, 197, 204, 205, 221, 231, 270,
271, 299, 313, 371, 454, 782, 795, 801, 805
Wozzeck, 12, 26, 29, 30, 56, 89, 91, 104, 113, 126,
140, 141, 143, 164, 167, 173, 192, 197, 201, 203,
204, 206, 208, 209, 211, 212, 215, 216, 225, 236,
242, 245, 249, 250, 254, 255, 266, 269, 270, 271,
287, 295, 299, 300, 313, 316, 341, 346, 347, 348,
353, 364, 366, 398, 454, 467, 478, 517, 518, 525,
558, 568, 569, 570, 573, 585, 593, 595, 786, 794,
801, 802, 803, 804

Z

Zémire et Azor, 167, 295, 339, 482, 547, 564

INDEX DES PERSONNES

A

Aboulker, Isabelle, 12, 574
Adam, Adolphe, 12, 419, 539, 575, 576
Adams, John, 193
Adorno, Theodor W, 40, 208, 269
Alligon, Catherine, 242
Aperghis, Georges, 10, 12, 34, 45, 46, 60, 63, 69, 95, 289, 277, 370, 534, 538, 543, 557, 574
Appia, Adolphe, 47, 55
Aristote, 63, 266
Artaud, Antonin, 47, 55
Astor, Dorian, 29, 30, 92, 104, 155, 156, 165, 183, 197, 198, 205, 206, 211, 221, 222, 231, 235, 243, 244, 249, 269, 270, 299, 328, 362, 551, 553, 554, 556, 558, 560, 573, 580, 800
Astor, Gérard, 122
Atelier de Recherche et de Création pour l'Art Lyrique (ARCAL), 10, 34, 70, 71, 100, 132, 289, 293, 356, 379, 389, 443, 466
Atelier Lyrique du Rhin, 10, 18, 34, 68, 69, 70, 71, 289
Atelier Théâtre et Musique (ATEM), 10, 18, 34, 46, 68, 70, 71, 95, 277, 289, 370
Auzolle, Cécile, 20, 38, 41, 46, 294

B

Baba, Noriko, 12, 552, 574
Barrat, Pierre, 10, 68, 70, 289, 443, 446
Barraud, Danièle, 117, 163, 167, 173, 192, 200, 248, 250, 256, 271, 272, 309, 336, 478, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 558, 572, 573, 792, 793
Barrière, Françoise, 12, 88, 194, 574
Bataille, Gabriel, 28, 93, 239, 299, 545, 555, 572, 575, 576
Beaussant, Philippe, 28, 93, 208, 229, 230, 239, 299, 538, 545, 546, 572
Béréau, Estelle, 556, 558, 560, 573, 594, 795
Berg, Alban, 12, 29, 30, 48, 56, 89, 91, 92, 141, 197, 206, 208, 211, 215, 222, 269, 270, 271, 299, 300, 302, 316, 525, 558, 573, 575, 576, 802, 803, 804
Berio, Luciano, 60, 557, 575, 576
Bex, Emmanuel, 12, 543, 574
Bizet, Georges, 47, 235, 541, 575, 576
Blum, Jean-François, 138, 200, 532, 571
Boësset, Antoine, 28, 93, 239, 299, 545, 572, 575, 576
Bœuf, George, 12, 574
Boisseau, Marc, 138, 167, 210, 255, 438, 534, 535, 536, 537, 540, 571, 587
Bonato, Francesca, 182, 207, 331, 422, 432, 548, 549, 551, 552, 553, 554, 556, 558
Bou, François, 12, 574
Bouchot, Vincent, 12, 28, 92, 117, 123, 142, 144, 147, 150, 151, 152, 155, 156, 163, 167, 172, 173,

176, 178, 180, 183, 201, 203, 207, 213, 217, 219, 220, 221, 235, 236, 242, 256, 259, 263, 264, 273, 295, 299, 309, 331, 363, 374, 385, 393, 425, 458, 526, 541, 543, 545, 547, 548, 553, 554, 556, 557, 560, 572, 573, 574, 594, 776, 795
Bouhada, May, 29, 92, 194, 207, 299, 553, 573
Boulez, Pierre, 48
Boulin, Sophie, 105, 322, 376, 384, 430, 481, 506, 534, 535, 538, 540, 542, 543, 571, 580, 588, 594, 791
Bourdy, Edwige, 167, 169, 175, 177, 178, 179, 180, 251, 255, 264, 272, 273, 274, 295, 309, 328, 345, 351, 373, 411, 419, 470, 539, 540, 541, 543, 544, 545, 546, 548, 550, 553, 554, 556, 560, 572, 573, 594, 631, 772, 801
Bradby, David, 74, 83, 84
Brecht, Bertolt, 11, 48, 55, 57, 74, 84, 85, 255, 265, 387, 461
Britten, Benjamin, 38
Brocca, Bernard, 93, 238, 532, 533, 534, 571
Brook, Peter, 47, 263
Büchner, Georg, 29, 30, 92, 165, 197, 198, 203, 205, 221, 222, 231, 269, 270, 299, 371, 478, 560, 573, 782, 802
Buren, Daniel, 165, 169, 210, 254, 548, 572
Burgan, Patrick, 12, 543, 556, 574

C

Caccini, Giulio, 28, 93, 239, 299, 545, 572, 575, 576
Calet, Henri, 28, 86, 203, 218, 219, 235, 235, 299, 403, 462, 804
Campo, Régis, 12, 543, 546, 556, 557, 574
Camus (Le), Sébastien, 28, 93, 239, 299, 545, 552, 572, 575, 576
Canat de Chizy, Edith, 12
Capdenat, Philippe, 12, 535, 543, 574
Capeyron, Jean-Pierre, 165, 169, 255, 256, 423, 541, 543, 548, 572, 770, 771, 773
Cassart, Jacques, 12, 574
Cavanna, Bernard, 12, 538, 574
Cecconi, Monic, 12, 27, 93, 194, 238, 298, 532, 535, 571, 574
Charpentier, Gustave, 36
Chassain, Laurent, 118, 125, 128, 132, 141, 149, 152
Chaynes, Charles, 12, 543, 574
Chéreau, Patrice, 48, 85, 177, 353
Chostakovitch, Dmitri, 12, 28, 89, 92, 93, 200, 215, 234, 248, 299, 547, 549, 550, 573, 575, 576
Chouillet, Denis, 12, 425, 493, 548, 553, 554, 574
Condé, Gérard, 12, 260, 535, 574
Constant, Marius, 47
Coudray, Yves, 104, 105, 167, 169, 174, 179, 273, 274, 312, 328, 339, 351, 365, 384, 394, 396, 414, 419, 422, 425, 428, 430, 431, 462, 469, 537, 539, 540, 541, 543, 544, 546, 547, 548, 549, 550, 571, 572, 580, 594, 631, 773, 801
Courtis, Jean-Philippe, 180, 248, 341, 547, 572, 792

Cramoix, Béatrice, 11, 12, 86, 87, 88, 103, 104, 105, 139, 163, 168, 171, 273, 309, 312, 320, 368, 370, 373, 384, 430, 435, 481, 506, 532, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 543, 544, 545, 546, 550, 571, 580, 594
Crapez, Christophe, 104, 105, 106, 115, 137, 140, 142, 144, 150, 151, 156, 164, 164, 167, 169, 171, 174, 177, 182, 192, 202, 251, 256, 272, 273, 274, 293, 294, 295, 309, 312, 330, 339, 351, 375, 383, 396, 411, 414, 422, 425, 426, 430, 469, 543, 544, 546, 547, 548, 549, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 572, 573, 580, 594, 631, 772, 795
Cuniot, Laurent, 242

D

Danais, Pierre, 10, 11, 34, 73, 86, 87, 90, 103, 104, 105, 190, 273, 313, 322, 362, 440, 512, 532, 533, 534, 535, 537, 539, 542, 571, 580
Daniel-Lesur, 64
Dassin, Jules, 29, 194, 195, 260, 526, 527, 594, 804
David, Jean-Jacques, 368, 537, 571
Debussy, Claude, 37
Delattre, Bernard, 182, 536, 537
Deletré, Bernard, 534, 544, 545, 553, 555, 572, 573, 594
Deloche, Frédéric, 242
Depraz, Xavier, 103, 580
Desbordes, Olivier, 10, 70, 100, 289, 356, 375, 412
Donizetti, Gaetano, 12, 554, 556, 575, 576
Driant, Sébastien, 242
Dubois, Paul-Alexandre, 104, 105, 163, 164, 171, 174, 179, 180, 243, 264, 273, 294, 295, 309, 312, 323, 330, 383, 422, 425, 426, 430, 469, 527, 544, 547, 548, 551, 553, 554, 556, 557, 558, 559, 560, 572, 580, 594, 631, 772, 792
Duhamel, Antoine, 27, 45, 93, 194, 238, 298, 404, 532, 536, 543, 571, 574
Duhamel, Jacques, 44, 45, 67, 78
Dumont, Aurélien, 29, 30, 92, 156, 165, 198, 222, 234, 269, 299, 331, 363, 409, 467, 556, 560, 573, 574, 800
Duni, Egidio, 12, 560, 575, 576
Durant de la Bergerie, Gilles, 28, 93, 239, 299, 545, 572, 576
Durney, Daniel, 58, 59, 61, 64, 69, 90
Dusapin, Pascal, 27, 88, 93, 194, 238, 298, 532, 571

E

Ensemble 2E2M, 126, 138, 246
Ensemble Carpe Diem, 126
Ensemble Clément Janequin, 28, 93, 126, 239, 299, 374, 394, 414, 434, 437, 459, 536, 539, 541, 545, 556, 557, 558, 559, 572, 575, 576
Ensemble Justiniana, 10, 34, 70, 71, 100, 289, 356
Erismann, Guy, 66
Estochart (De L'), Pascal, 28, 93, 239, 299, 545, 572

F

Fack, Thibaut, 199, 210, 270, 271, 368, 560, 573, 787

Farré, Jean-Paul, 11, 73, 77, 78, 84, 85, 95, 295, 311, 320, 439, 483, 533
Ferreira, Rodrigo, 176
Finzi, Graciane, 12, 88, 194, 534, 535, 574
Fleuret, Maurice, 10, 31, 37, 49, 50, 51, 52, 66, 68, 98, 116, 296, 350, 446, 453, 812
Fontaine, Anne-Marie, 242
François, Guy-Claude, 173, 341, 347, 547, 572, 784
François, Jean-Charles, 27, 93, 238, 258, 298, 536, 571, 574
Frize, Nicolas, 27, 88, 93, 194, 238, 68, 298, 436, 504, 532, 533, 571

G

Gagneux, Renaud, 27, 93, 194, 238, 298, 532, 533, 571, 574
Gangneron, Christian, 10, 70, 289, 356, 443, 466
Gerbaud, Christine, 351, 422, 425, 541, 544, 545, 546, 548, 572, 589, 594, 631, 772
Glass, Philip, 60, 67
Gluck, Christoph Willibald, 12, 556
Gounod, Charles, 12, 523, 554, 575, 576
Grapperon, Christophe, 92, 169, 242, 548
Gros, Anne-Marie, 182, 331, 426, 429, 540, 545, 546, 547, 548, 549, 553, 554, 572
Gubitsch, Tomas, 27, 93, 238, 258, 298, 536, 571, 574
Guédron, Pierre, 28, 93, 239, 299, 545, 572
Guiomar, Érika, 241

H

Henry, Didier, 368, 548, 553
Henze, Hans Werner, 12, 38, 60, 514, 551, 560, 575, 576
Heyraud, Alexandre, 167, 552, 553, 554, 555
Hindemith, Paul, 12, 518, 553, 574, 575, 576
Honegger, Arthur, 12, 28, 89, 92, 169, 217, 233, 299, 548, 572, 575, 576, 805
Horowicz, Bronislaw, 36, 46
Houset, Alain, 242
Humperdinck, Engelbert, 12, 558, 575, 576

I

Ibarrondo, Félix, 88, 194, 574

J

Jarry, Alfred, 28, 86, 165, 195, 217, 218, 220, 299, 776, 803
Jisse, David, 27, 93, 238, 258, 298, 367, 483, 484, 536, 548, 571
Joly, Sébastien, 155, 558
Jourdain, Geoffroy, 13, 277, 292, 294, 333, 412, 552

K

Kagel, Mauricio, 12, 60, 61, 67, 513
Kazan, Elia, 29, 194, 195, 526, 527
Kieffer, Détélef, 27, 88, 93, 194, 238, 298, 532, 571

L

Lajartre (De), Nicolas, 167, 192, 548, 549, 550, 573, 785
Lambert, Michel, 28, 93, 239, 299, 545, 555, 572, 575, 576
Landowski, Marcel, 38, 44, 45, 566
Lang, Jack, 10, 31, 37, 49, 50, 53, 838
Larroche, Jean-Pierre, 138, 200, 211, 255, 270, 271, 532, 540, 541, 558, 571, 573
Larroche, Mireille, 10, 11, 13, 17, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 37, 53, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 202, 210, 216, 223, 224, 226, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 247, 249, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 259, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 272, 274, 275, 276, 277, 281, 282, 283, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 309, 310, 320, 321, 322, 328, 334, 338, 341, 346, 347, 348, 350, 362, 375, 376, 378, 387, 389, 390, 391, 397, 399, 417, 419, 421, 422, 426, 427, 428, 430, 431, 433, 436, 437, 439, 446, 459, 463, 471, 483, 501, 502, 508, 512, 515, 516, 519, 521, 523, 525, 527, 531, 561, 580, 583, 584, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 764, 765, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 783, 784, 785, 786, 788, 789, 790, 791, 792, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801
Lassus (De), Roland, 28, 93, 239, 299, 536, 541, 545, 572, 575, 576
Laurent, Jeanne, 39
Lavelli, Jorge, 47, 48, 61, 166
Lavoix, Claude, 92, 104, 142, 169, 174, 241, 273, 324, 375, 376, 384, 391, 398, 425, 433, 533, 541, 543, 545, 546, 547, 548, 549, 551, 552, 553, 554, 580
Lazar, Benjamin, 277
Lemaire, Claude, 138, 167, 208, 248, 256, 262, 540, 545, 546, 571, 572, 589, 783, 791
Lemesle, Jean-Pierre, 27, 93, 207, 238, 298, 366, 532, 536, 571
Lextraît, Fabrice, 128, 129
Liebermann, Rolf, 47, 48, 67
Ligeti, György, 60, 67
Lioubimov, Iouri, 47
Longuenesse, Pierre, 55, 181
Louÿs, Pierre, 28, 202, 217, 232, 299

M

Mac Burney, Gérard, 28, 215, 299, 573
Mache, François-Bernard, 88, 194
Maestral, Patrice, 27, 93, 194, 238, 298, 532, 571
Makino, Katori, 88, 194, 574

Malraux, André, 31, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 53, 75, 310, 442, 837
Margouet, Érik, 182, 550
Markéas, Alexandros, 12, 29, 92, 104, 194, 207, 299, 328, 331, 355, 363, 374, 386, 549, 553, 556, 557, 559, 573, 574, 580
Massé, Marie-Geneviève, 182, 537
Massenet, Jules, 235, 575, 576
Massin, Brigitte, 103, 580
Matiakh, Ivan, 10, 11, 86, 87, 88, 241, 322, 532, 571, 594
Mauduit, Jacques, 28, 93, 239, 299, 545, 572, 575, 576
Médecin, Pierre, 116, 121, 400
Méfano, Paul, 241
Meyerhold, Vsevolod, 55, 84, 177, 181, 812, 816
Michel, Olivier, 13, 292, 294, 412
Mitterrand, François, 49
Mnouchkine, Ariane, 11, 80, 81, 84, 163, 169, 175, 253, 373, 456
Moulinié, Etienne, 28, 93, 239
Mozart, Wolfgang Amadeus, 11, 48, 233, 539, 550, 575, 576
Musseau, Michel, 27, 93, 238, 258, 298, 434, 536, 539, 543, 571, 574
My, Dominique, 93, 241, 532, 536

N

Nahon, Philippe, 241
Nessi, Charlotte, 10, 70, 289, 356, 412, 417
Niel, Thomas, 19, 23, 76, 79, 81, 82, 97, 100, 102, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 125, 134, 140, 142, 144, 147, 149, 150, 153, 186, 265, 268, 292, 294, 309, 439, 446, 458, 471, 632
Nono, Luigi, 36, 45, 46, 47, 56, 57, 60

O

Offenbach, Jacques, 12, 36, 48, 142, 557, 559, 575, 576
Olivier, Philippe, 103, 580
Opéra Éclaté, 10, 34, 70, 71, 100, 132, 289, 356, 375, 443

P

Patiès, Alain, 274, 341, 388, 468, 540, 544, 546, 547, 548, 549, 550, 552, 556, 558, 580
Pavis, Patrice, 215
Pavlovskaja, Maja, 410, 545, 553, 573
Peintre, Lionel, 29, 93, 104, 105, 167, 169, 170, 174, 242, 273, 274, 328, 330, 339, 345, 351, 352, 366, 384, 396, 403, 411, 419, 422, 425, 430, 431, 469, 470, 526, 528, 539, 540, 541, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 553, 571, 572, 573, 580, 588, 589, 594, 631, 770, 791
Pénager, Camille, 199, 250, 271, 560, 573, 795
Péniche Adélaïde, 13, 20, 85, 87, 88, 94, 100, 136, 137, 138, 145, 181, 246, 263, 265, 294, 295, 354, 410, 412, 563, 564, 565, 566, 567, 573, 585, 589, 590, 633, 799

Péniche Théâtre, 11, 27, 75, 76, 77, 84, 85, 86, 89,
90, 94, 95, 96, 97, 98, 124, 127, 136, 138, 144,
145, 146, 148, 294, 295, 298, 310, 311, 359, 364,
440, 453, 532, 561, 571, 585, 586
Pennetier, France, 215, 365, 536, 540, 543, 571
Pennetier, Jean-Claude, 28, 170, 215, 224, 298, 352,
365, 376, 533, 534, 540, 542, 543, 544, 574, 614,
801
Plana, Muriel, 55, 58, 196, 225, 240, 266, 284
Platon, 76
Pousseur, Henri, 60, 64
Praetorius, Michael, 28, 93, 239, 299, 545, 572
Prey, Claude, 12, 27, 45, 60, 63, 85, 91, 93, 103, 104,
167, 194, 195, 203, 205, 206, 207, 209, 218, 227,
228, 229, 234, 238, 258, 260, 298, 311, 312, 321,
363, 364, 367, 368, 370, 374, 414, 436, 438, 440,
461, 464, 477, 501, 502, 504, 532, 534, 535, 537,
541, 543, 571, 574, 580, 778, 800, 804, 805
Prin, Yves, 12, 27, 88, 93, 194, 238, 298, 504, 532,
534, 571, 574, 580
Puccini, Giacomo, 11

R

Raisin-Dadre, Denis, 241
Ravel, Maurice, 11, 37, 575, 576
Réa, John, 29, 215, 216, 269, 353, 366, 573
Rebotier, Jacques, 12, 538, 543, 574
Reinhardt, Doris, 223, 224, 477, 540, 571, 598, 614
Reverdy, Michèle, 12, 538, 545, 574
Robert, Camille, 235
Ronger, Louis-Auguste-Florimond dit Hervé, 12,
575, 576
Ronvaux, Michel, 167, 192, 419, 538, 539, 540, 545,
546, 553, 554, 555, 571, 572
Rosenthal, Manuel, 12, 519
Rossini, Gioacchino, 36, 44, 142, 205, 234, 312, 379,
493, 494, 544, 575, 576
Rostain, Michel, 53, 63, 65
Rouland, Sébastien, 92, 169, 242, 548, 631
Roullier, Pierre, 91, 92, 242

S

Savary, Jérôme, 142, 400, 462
Schoenberg, Arnold, 28, 56, 89, 91, 92, 193, 204,
223, 224, 233, 260, 298, 300, 302, 535, 540, 542,
571, 803, 804
Schoëvaërt, Damien, 104, 155, 420, 549, 551, 553,
555, 556, 557, 580
Shakespeare, William, 220, 227
Stendhal, 28, 86, 218, 227, 228, 229, 255, 298, 436
Strauss, Richard, 11, 48, 233
Stravinsky, Igor, 56, 63, 220, 235, 254, 532, 549,
575, 576
Strehler, Giorgio, 48
Swierczewski, Michel, 241

T

T'Hézan, Frank, 274
Terrail, Guilhem, 246, 560, 573, 795

Terrasse, Claude, 12, 330, 543, 548, 575, 576
Tessier, Guillaume, 28, 93, 239, 299, 545, 572
Théâtre du Soleil, 75, 80, 81, 84, 95, 136, 163, 169,
170, 175, 181, 182, 253, 310, 311, 363, 371, 472,
827
Tomasello, Attilio, 242, 631
Trautmann, Catherine, 99, 100, 356

V

Valle (Del), Bégonia, 182, 545, 572 Vilar, Jean, 62,
84
Visse, Dominique, 105, 312, 398, 414, 434, 438, 481,
482, 511, 534, 536, 537, 538, 541, 554, 556, 557,
558, 559, 571
Vittoz, Vincent, 179, 351, 376, 384, 416, 424, 428,
482, 537, 543, 580

W

Waegemans, Chantal, 182, 550
Wagner, Richard, 43, 54, 233, 301, 542, 575, 576
Weill, Kurt, 48, 85, 481, 540
Wieber, Jean, 47
Willemetz, Albert, 28, 89, 92, 169, 217, 233, 299,
572, 774, 802

Z

Zimmermann, Bernd Alois, 36, 45, 236, 405

Théâtre et Musique au fil de l'eau : l'adaptabilité de la compagnie Péniche Opéra (1982-2015)

Au début des années 1980, l'arrivée de Jack Lang au gouvernement et de Maurice Fleuret à la Direction de la musique favorise une politique culturelle valorisant la création. Ainsi, le théâtre musical émerge en courant lyrique original, et les premières compagnies de théâtre lyrique voient le jour. Mireille Larroche fonde la Péniche Opéra en 1982 à Paris et propose un modèle construit sur un projet *polistique* fort : renouveler et démocratiser le spectacle lyrique, au contact de publics habitués et marginalisés de la culture. La viabilité de ce projet est pourtant en inadéquation avec les réalités économiques car la compagnie ne peut produire et créer de spectacles sans l'appui de nombreux partenaires. La compagnie repose sur sa capacité à s'adapter aux risques, contraintes et opportunités économiques, sociales et artistiques, capacité que nous nommons *adaptabilité*. Elle s'adapte à cet environnement économique contraignant en créant un modèle alternatif de production dont découle une adaptation à l'environnement socio-culturel et une organisation précise de la création autour de Mireille Larroche, dont la place, le rôle et les pouvoirs influencent fortement les choix artistiques. La compagnie fait de son adaptabilité une ligne de conduite artistique qui traduit une autonomie et une forme de liberté dans la création. Elle résulte dans la construction de codes et d'outils dramaturgiques précis que nous appelons *dramaturgie adaptative*, et dont émerge une hybridité artistique. Au moyen de son adaptabilité, la compagnie Péniche Opéra élabore un état d'esprit collaboratif et artisanal, que nous décelons chez d'autres compagnies lyriques et théâtrales du paysage culturel français.

Mots-clés : Théâtre, musique, opéra, théâtre musical, dramaturgie, adaptabilité, adaptation, institutions, politiques culturelles, modèle économique, création.

Theatre and Music by the water: the adaptability of the company Péniche Opéra (1982-2015)

At the beginning of the 1980s, the arrival of Jack Lang to the government and Maurice Fleuret to the Direction of Music favours a new cultural policy which enhances the creation. Thus, the musical theatre emerges as an original lyrical current, and the first companies of lyrical theatre are created. Mireille Larroche creates the Péniche Opéra in 1982 in Paris, and builds a strong *polistic* project: to renew and to make lyrical performing show more accessible, by meeting regular and marginalised audiences. Yet the viability of the project is incompatible with the economic realities: the company cannot produce and create shows without the help of numerous collaborators. The company leans on its capacity to adapt to economical, social and artistic risks, constraints and opportunities; a capacity we call *adaptability*. The company is adapting to this restrictive environment by creating an alternative model of production which results in an adaptation to the social and cultural environment and a precise organisation of the creation around Mireille Larroche: her role and her powers influence greatly the artistic choices. The company transforms its adaptability into artistic guidelines which relies on a form of freedom within the creation. It results in the construction of precise codes and dramaturgical tools we call *adaptative dramaturgy* and from which emerges an artistic hybridity. On account of its adaptability, the company Péniche Opéra elaborates a collaborative and handmade state of mind that we can also detect among other lyrical and theatrical companies within the French cultural landscape.

Keywords : theatre, music, opera, musical theatre, dramaturgy, adaptability, adaptation, institution, cultural policies, economic model, creation.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
ED 267 – École Doctorale Arts et Médias
Institut de Recherche en Études Théâtrales – EA 3959
4 rue des Irlandais – 75005 Paris