

Carine SERON

Le rôle des institutions culturelles dans la production opératique belge depuis 1980

Notice biographique :

Carine Seron est licenciée en musicologie de l'Université libre de Bruxelles (Belgique) et assistante scientifique au sein de cette même université depuis 2008. Elle prépare actuellement une thèse de doctorat sous la direction de Valérie Dufour, consacrée à la production opératique belge depuis 1945 abordée selon le positionnement du compositeur face à la crise de l'opéra. Son domaine de recherche concerne les musiques des XX^e et XXI^e siècles, en particulier l'opéra, et le postmodernisme. Convaincue de l'importance de la vulgarisation, elle collabore avec le magazine de musique classique *Crescendo*, la *Revue Musiques Nouvelles* et le site internet « Ramifications » (<http://www.ramifications.be>). Elle a largement contribué à la rédaction de l'ouvrage collectif *La Société royale d'Harmonie de Braine-l'Alleud 1808-2008*, sous la direction de Jean BOTERMANS (Braine-l'Alleud, Jean Botermans, 2008).

Résumés :

Alors que l'élaboration d'un opéra est communément considérée comme le fait d'un compositeur, d'un librettiste et d'un metteur en scène, cet article observe le rôle joué par les directeurs de différentes institutions culturelles (Bernard Focroulle, Marc Clémeur, Paul Danblon, Guy Coolen) au sein de cette équipe qui assume le processus créatif. Il s'interroge, à travers quelques exemples concrets, sur les conséquences de celui-ci dans la production opératique, soulignant la possible part de responsabilité de ces administrateurs en tant qu'auteurs. L'objet de cette étude se limite à la production opératique belge depuis le début des années 1980, période qui marqua globalement un renouveau et un regain d'intérêt pour le théâtre lyrique. En conclusion se pose la question d'une autre responsabilité, beaucoup plus générale, envers l'histoire et l'avenir de l'opéra qui dépendent d'un présent déterminé par les choix et décisions de ces mêmes directeurs.

The development of an opera is widely regarded as the act of a composer, a librettist and a director. This article observes the role played by several directors of cultural institutions (Bernard Focroulle, Marc Clémeur, Paul Danblon, Guy Coolen) within the team responsible for the creative process. By means of a few examples, we investigate the possible consequences in the operatic production, highlighting the possible part of responsibility of these directors as authors. The subject of

this study is limited to the Belgian operatic production since the early 1980s, a period generally distinguished by a revival and a renewed interest in musical theatre. In conclusion, we will ask the question of another responsibility, more general, toward the history and the future of opera, which depend on a present determined by the choices and decisions of those same directors.

Mots-clés : Création opératique belge ; Politique culturelle belge ; Théâtre royal de la Monnaie ; Opéra royal de Wallonie ; Vlaamse Opera ; LOD ; MuziekTheater Transparant ; Bernard Foccroulle ; Marc Clémeur ; Paul Danblon ; Guy Coolen.

Keywords : Belgian operatic production ; Belgian cultural policy ; Théâtre royal de la Monnaie ; Opéra royal de Wallonie ; Vlaamse Opera ; LOD ; MuziekTheater Transparant ; Bernard Foccroulle ; Marc Clémeur ; Paul Danblon ; Guy Coolen.

Sommaire

Introduction	122
1. Les institutions culturelles et la création opératique en Belgique depuis 1945.....	123
2. Les modalités d'intervention	127
2.1. Dialogue et concertation	127
2.2. Le choix du livret	130
2.3. « Correction » de la partition.....	131
3. L'incidence du lieu de la commande	132
4. Les maisons de production de théâtre musical en Flandres.....	133
5. Contribution à la construction de l'histoire et de l'avenir de l'opéra.....	135
Bibliographie.....	138

Introduction¹

« L'opéra est devenu un théâtre public et, donc, fortement subventionné par l'Etat et les communes. Cela oblige l'institution à jouer son rôle dans le cadre du service public, ce qui signifie, pour moi, une mise en valeur des droits de l'homme, la nécessité pour le théâtre public d'être un moteur d'humanisme. Cela nous oblige à faire des choix précis, qui peuvent être très variés sur le plan esthétique mais qui doivent contribuer au bien-être commun. »

Gerard Mortier²

Lors de sa conférence intitulée « L'histoire du faux en art³ », Thierry Lenain discuta de la notion d'auteur à la Renaissance et au XIX^e siècle, qu'il identifia comme une instance qui renvoie à une structure bicéphale constituée par le commanditaire qui fixe le programme (iconographique) et l'artiste qui en réalise la transposition (visuelle). Alors que l'élaboration d'un opéra est communément considérée comme le fait d'un compositeur, d'un librettiste et d'un metteur en scène, notre étude analyse le rôle joué par le directeur de différentes institutions culturelles (maisons d'opéra et structures de production) au sein de cette équipe qui assume le processus créatif. Elle s'interroge, à travers quelques exemples concrets, sur les conséquences de ce rôle dans la production opératique, soulignant la possible part de responsabilité de ces administrateurs en tant qu'auteurs. L'objet de cette étude se limite à la production opératique belge depuis le début des années 1980, période qui marqua globalement un renouveau et un regain d'intérêt pour le théâtre lyrique. Le sujet est sensible et tout aussi difficile à relater qu'à cerner, les documents attestant d'une quelconque intervention et déterminant l'ampleur de celle-ci faisant évidemment défaut. En conclusion se posera la question d'une autre responsabilité, beaucoup plus générale, envers l'histoire et l'avenir de l'opéra qui dépendent d'un présent déterminé par les choix et décisions de ces mêmes directeurs.

¹ Merci à Thierry Lenain, Luc Van Hove, Luc Brewaeys, Philippe Boesmans, Bernard Foccroulle, Guy Coolen et Marc Cléméur pour leur disponibilité et leur amabilité.

² MORTIER 2009, p. 22.

³ Prononcée à l'Académie royale de Belgique le 8 novembre 2008.

1. Les institutions culturelles et la création opératique en Belgique depuis 1945

Peu de temps avant la Deuxième Guerre mondiale, le député Louis Piérard, au nom de la Commission de l'Instruction publique, remet à la Chambre des Représentants son rapport sur le budget des Beaux-arts pour l'exercice 1939. Basé sur les Entretiens de Venise, congrès européen durant lequel furent débattues les politiques culturelles de chaque État, celui-ci met en exergue l'absence d'idée directrice et l'incohérence de l'action du gouvernement belge dans le domaine artistique, qui engendrent un éparpillement et un saupoudrage des ressources financières, limitant leur efficacité. L'« interventionnisme centralisé et outrancier⁴ » de l'UR.S.S. est pris en exemple, parce qu' « il incombe à l'Etat de former le goût du public⁵ ». A la Libération, l'Etat s'inspire de ce rapport et développe une politique qui contribue « de manière volontaire à extraire le spectacle vivant des seuls mécanismes du marché⁶ » et répond à un double objectif : démocratiser la culture, suivant le « progrès, qui exige que les petites bourses puissent accéder aux jouissances artistiques et intellectuelles, réservées autrefois aux classes aisées⁷ », et participer au prestige de la nation dont « le degré de civilisation [...] se mesure notamment au rayonnement, à la vitalité créatrice de ses artistes, de ses écrivains, de ses musiciens, de ses animateurs⁸ ». L'Administration des Beaux-arts et des Lettres amorce « sérieusement une politique des Arts et des Lettres » et entreprend une « œuvre de redressement » qui contraste avec « la politique de restrictions » pratiquée depuis la fin du premier conflit mondial⁹. Les musées, institutions et organismes officiels de protection des Arts et des Lettres reçoivent cependant pour mission principale « la conservation et la diffusion de nos valeurs artistiques nationales », non l'encouragement à la création¹⁰.

⁴ MICHEL 1997, p. 209-224.

⁵ L'Etat « peut non seulement ramener au théâtre la bourgeoisie qui l'a en grande partie déserté, mais y amener le travailleur, le prolétaire. Ce que l'initiative gouvernementale est parvenue à faire sous ce rapport en U.R.S.S., pourquoi l'Etat ne pourrait-il pas le faire chez nous ! » (LECLERCQ, GUISLAIN 1940, p. 128.)

⁶ JAUMAIN 1997, p. 3.

⁷ MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE [1950], p. 653.

⁸ MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE [1947], p. 458.

⁹ *Ibid.*, p. 545.

¹⁰ « La raison d'être de ces institutions n'est pas d'encourager la création artistique. Elles ne disposent pas toujours de moyens appropriés à cet effet. Elles défendent les œuvres qui font partie du patrimoine artistique de la nation, contrôlent l'usage qu'on en fait et contribuent à en répandre le goût. » (*Ibid.*, p. 482.)

Dans le domaine du théâtre lyrique, les subventions servent surtout à engager des « artistes belges de renom international [...] qui, depuis de longues années, avaient quitté notre pays », et à rajeunir, à renouveler en profondeur, à adapter l'opéra « au rythme de la sensibilité moderne » via une amélioration de la mise en scène et de ses techniques, afin de pouvoir faire face à la concurrence sans cesse grandissante du Cinéma-Roi¹¹. La diffusion et la valorisation de la musique belge contemporaine ne sont toutefois pas totalement en reste et sont assurées par des dispositions légales auxquelles sont soumis les théâtres lyriques subventionnés. Dès 1946, le concessionnaire du Théâtre royal de la Monnaie (TRM) est « tenu de monter, chaque année, au moins trois ouvrages nouveaux représentant un minimum de neuf actes » parmi lesquels « le Collège se réserve le droit de décider que [...] cinq au moins seront d'un musicien belge vivant ou décédé depuis moins de cinq ans »¹² (en 1921, ce même article précisait que seuls trois actes devaient être d'un musicien belge¹³). En 1951, le huitième article de l'arrêté royal du 17 décembre réglant l'octroi des subventions aux théâtres lyriques précise que « chaque saison, les théâtres lyriques reconnus¹⁴ doivent, s'ils y sont invités par le Ministre de l'Instruction publique [...] créer une œuvre en deux actes au moins d'un compositeur belge »¹⁵. Le concessionnaire, conseillé et approuvé par la Commission consultative chapeautant chaque théâtre, sélectionne les partitions qui seront créées parmi celles qui lui sont proposées par les compositeurs, une fois leur travail entièrement achevé. L'exhortation du gouvernement à la création n'était pas des plus contraignantes, et le concessionnaire, davantage préoccupé par la rentabilité financière de son établissement que par la viabilité d'un genre condamné de toutes parts, ne se privait pas d'y couper. L'œuvre nouvelle ne devait pas forcément être un opéra : elle fut au contraire majoritairement un ballet, genre qui a alors les faveurs du public. Lorsqu'elle est un opéra, il s'agit fréquemment d'une création *in loco*, non d'une création mondiale. L'offre dépassant largement la demande, le concessionnaire était souvent dans « l'impossibilité de donner satisfaction à tous » : en 1949, André d'Arkor, concessionnaire du Théâtre royal de Liège (TRL) de 1945 à 1965, confia à

¹¹ *Ibid.*, p. 545.

¹² VILLE DE BRUXELLES 1946, Article 38.

¹³ VILLE DE BRUXELLES 1921, p. 12.

¹⁴ Ils sont au nombre de six : Théâtre royal de la Monnaie, Koninklijke Vlaamse Opera, Théâtre royal de Liège, Koninklijke Opera Gent, Théâtre lyrique de Mons, Grand Théâtre de Verviers.

¹⁵ *Moniteur belge*, 26-27 et 28 décembre 1951.

la Commission du théâtre « son embarras » de se trouver « en présence de plusieurs demandes de compositeurs qui insistent pour obtenir qu'une de leurs œuvres soit représentée au théâtre¹⁶ ». Il s'en suivit que de nombreux artistes se détournèrent du genre.

Les années 1960 marquent la fin du système des concessions au TRM et au TRL, celles-ci étant devenues « caduques et reconnues comme ayant été extrêmement nuisibles à l'évolution¹⁷ » de la scène lyrique belge : le TRM devient un établissement public ressortissant au Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture et soumis au régime d'un parastatal de type B (arrêté royal du 19 avril 1963) tandis que le TRL, sous l'impulsion du Bourgmestre Maurice Destenay, est supplanté le 16 mai 1967 par l'Opéra de Wallonie, association sans but lucratif rapidement soutenue par le Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture française. Dans le même temps, les pouvoirs publics, par le biais du Ministre de la Culture française Pierre Wigny, veulent « donner à la musique la place qu'elle doit occuper dans une civilisation des loisirs¹⁸ » et manifestent pour la première fois la volonté d'encourager la composition en créant « un appel par des commandes d'œuvres¹⁹ ». Deux procédés sont envisagés : des commandes faites par l'État dans le cadre d'occasions déterminées ou des aides substantielles accordées à un ou plusieurs organismes s'intéressant à la création musicale. L'ingérence gouvernementale est volontairement limitée afin de laisser la place à « un pluralisme qui respecte les convictions de chacun²⁰ ». Le directeur de chaque théâtre engage désormais sa responsabilité sur la gérance artistique de son institution²¹.

¹⁶ Commission consultative du Théâtre royal [de Liège], séance du 20 septembre 1949. Archives du Théâtre royal de Liège, Archives de la Ville de Liège.

¹⁷ OPÉRA DE LIÈGE 1965.

¹⁸ WIGNY 1968a, p. 50.

¹⁹ « On ne peut se contenter de garder et de mettre en valeur les chefs-d'œuvre du passé. Notre génération ne peut se satisfaire de transmettre à l'avenir des débris de son bien-être ; elle doit ajouter son apport au patrimoine culturel de la nation. [...] On paraît avoir oublié que la plupart des grandes œuvres artistiques des siècles passés sont nées de commandes faites par des mécènes. » (WIGNY 1968a, p. 9-10.)

²⁰ WIGNY 1968b, p. 74.

²¹ Selon Ariane Bosquet, assistante à la gestion financière du TRM, aucun contrat-programme ou cahier des charges n'est prévu pour le TRM (courriel avec l'auteur, 2 et 3 février 2010). L'ORW est par contre soumis à un contrat-programme avec la Communauté française qui assure, depuis 1990, la majeure partie de son financement. Ce contrat-programme, dont les objectifs ont une visée de quatre ou cinq ans, laisse néanmoins davantage de marge de manœuvre au directeur que les anciens cahiers des charges. Pour la période du 1^{er} août 1999 au 31 juillet 2004,

Après des années 1970 particulièrement mornes en matière de création, le théâtre lyrique belge connaît au début des années 1980 un renouveau, notamment grâce à l’instauration de structures de production de théâtre musical en Flandres et à la volonté de l’influent Gerard Mortier (directeur du TRM de 1981 à 1992) de « revaloriser l’opéra en tant que genre parfaitement adapté au présent²² ». Le système de la commande se généralise pour devenir aujourd’hui la règle dans les théâtres d’opéra belges. La création n’est cependant pas systématiquement pratiquée par toutes les maisons ; elle est au contraire liée aux convictions et aux priorités artistiques de chaque directeur et participe de fait à la construction de l’identité de chaque maison « qui découle de ses choix esthétiques, de ses thématiques, de ses prédilections comme de ses refus²³ ». Bernard Focroulle, directeur du TRM de 1992 à 2007, a « choisi de développer une politique artistique essentiellement créatrice et prospective²⁴» au contraire de Jean-Louis Grinda, directeur de l’Opéra royal de Wallonie (ORW) de 1996 à 2007, qui a préféré « mettre l’accent sur les chefs-d’œuvre du vingtième siècle méconnus de son public » et a donné peu de nouveaux opéras (belges) parce que ceux-ci exigent « de gros moyens pour une maison au budget modeste »²⁵. Son successeur, Stefano Mazzonis di Pralafra (2007-), n’envisage pas, à ce jour, de passer des commandes, parce qu’« en Belgique, c’est le domaine de la Monnaie et Anvers²⁶ ». Marc Clémur, directeur du Vlaamse Opera (VO) de 1989 à 2008, considère que « l’enrichissement du répertoire avec des œuvres nouvelles est un devoir pour

concernant la gestion artistique, il contraignait l’institution à donner, dans la grande salle, « une programmation de type généraliste, c’est-à-dire un large éventail du répertoire d’opéra avec vision raisonnablement contemporaine dans la présentation des œuvres ». En outre, chaque saison, une œuvre jamais inscrite au répertoire de l’ORW devait être montée et l’opéra du XX^e siècle ne pouvait être délaissé. Dans la petite salle (Petit Théâtre), au moins deux (co)productions « incluant le plus souvent un ouvrage contemporain ou de création » devaient être présentées par an. Enfin, sur la durée du contrat, au moins une œuvre d’un compositeur de la Communauté devait être créée.

(*Annuaire 1999-2000* : p. 21)

²² DUFOR 2004, p. 91-138.

²³ FOCCROULLE 2003.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ BLANMONT, MARTIN 2007.

²⁶ SERON 2009, p. 36-39.

toute institution culturelle²⁷ » et porta une attention particulière aux artistes locaux car « si les opéras belges ne donnent pas de commandes aux compositeurs belges, qui le fera ?²⁸ ».

2. Les modalités d'intervention

Il est très délicat d'avancer quelques généralités quant à l'implication d'un directeur dans la production artistique programmée par sa maison : d'abord parce que la notion même de directeur varie selon les pays, ensuite parce que cette implication, et surtout les manières dont elle se concrétise, dépend de la personnalité de chaque directeur.

2.1. Dialogue et concertation²⁹

Bernard Foccroulle définit son rôle de directeur général du TRM comme une interface entre les différentes parties. Au niveau artistique, il ne se devait pas « d'être à la base de toutes les décisions mais d'animer le comité de direction artistique » – qui comprenait le directeur musical, le directeur artistique et lui-même – lors de réunions régulières durant lesquelles ils discutaient de projets, d'artistes à inviter (metteurs en scène avec lequel le directeur « rêve » de collaborer ou chanteurs fidèles à la maison) ou des distributions (complétées en tenant compte du profil, des affinités et des atouts de chaque intervenant) : son travail consistait essentiellement à déterminer quels artistes sont « les plus intéressants dans leur domaine et les plus adéquats à tel type d'œuvre ». Ces réunions se construisaient autour d'échanges réciproques d'idées, de sorte qu'il est « très difficile *a posteriori* de se rappeler qui est tout à fait à l'origine d'un projet, parce que très souvent ce sont des idées qui viennent des uns et des autres ». Préoccupé implicitement par l'avis du public, l'intervention de Foccroulle se situait principalement en amont, lors de l'acceptation ou du refus (sur une partie ou le tout) de projets présentés par le metteur en scène et son scénographe dans le cadre d'une nouvelle production ou par le compositeur en cas de création. Une fois qu'un accord est trouvé, il s'en remet aux artistes auxquels il fait entièrement confiance et qu'il ne s'autoriserait, en aucun cas, à

²⁷ MAES 2008, p. 49-71. Clémeur explique par ailleurs : « Je trouve ça [la création] très très important. Je crois que l'opéra doit continuer à créer des œuvres, à confronter son public avec de nouvelles écritures sinon l'opéra est mort. » (Propos de Marc Clémeur recueillis par l'auteur à Strasbourg le 2 décembre 2009)

²⁸ Propos de Marc Clémeur recueillis par l'auteur à Strasbourg le 2 décembre 2009.

²⁹ Sauf indication contraire, les citations incluses dans ce sous-chapitre proviennent d'un entretien avec Bernard Foccroulle réalisé par l'auteur à Bruxelles le 22 novembre 2009.

censurer ; en cas de désaccord, le dialogue reste la voie privilégiée, essayant de « trouver un équilibre entre la liberté qui est donnée aux artistes et le fait d’attirer leur attention sur certains éléments »³⁰. Dans le domaine de l’opéra contemporain, Focroulle a personnellement « suivi » beaucoup de projets parce qu’il reste persuadé que « le monde de l’opéra doit vivre de création » : « On ne peut pas uniquement vivre du patrimoine qui est derrière nous, il faut alimenter ce patrimoine ». Une vingtaine de créations eurent lieu sous sa direction au TRM, qui, par la riche diversité des styles et des artistes, témoignent de l’ouverture et du pluralisme revendiqués par la maison bruxelloise, miroir de la production musicale contemporaine.

Focroulle identifie le genre opéra comme le résultat de la relation féconde qu’entretiennent la musique et le théâtre, relation qui subsiste

« aujourd’hui [...] sous une forme plus ouverte parce que les sources de texte qu’on peut mettre en musique, les manières de les mettre en musique et de les interpréter sont considérablement plus ouvertes qu’elles ne l’ont été en général dans des époques précises où l’on avait des styles bien particuliers³¹ ».

Dès la saison 1996-1997, malgré l’incompréhension, dans un premier temps, de certains de ses collaborateurs et de la presse, il convie des artistes « qui sont très créatifs dans d’autres cultures musicales que la musique classique » car, concernant « l’évolution de la musique, et notamment de la musique d’opéra, [il] pense qu’il faut aller voir ce qui se fait de mieux dans d’autres langages musicaux » afin de s’en « nourrir » :

« Nous sommes dans une époque de mutation, et dans un monde globalisé. Il n’y a pas de raison que le jazz, par exemple, à un moment donné, n’influence pas le monde de l’opéra ou que certains musiciens qui viennent d’un autre horizon ne soient pas appelés. Moi j’ai invité Kris Defoort et Fabrizio Cassol. [...] C’est notre mission d’inviter des artistes qui dans ces sphères peuvent nourrir. »

³⁰ « Si je n’ai pas confiance en un artiste, je ne l’invite pas. [...] La signature est de l’artiste, elle n’est pas du directeur. [...] Un directeur peut participer à un dialogue avec les artistes, surtout s’ils sont jeunes. Dans certains cas ce n’est pas utile (par exemple avec le duo Boesmans-Bondy ou avec Patrice Chéreau). [...] Dans 2/3 des cas, ils sont plutôt attentifs au dialogue et celui-ci peut être utile. Puis il y a des artistes qui sont plus défensifs. »

³¹ « Je crois qu’aujourd’hui le monde de l’opéra peut vivre et se nourrir de formes un peu hybrides qui sont dans la même ligne, dans la même mouvance, mais qui ne s’appellent pas forcément opéra. Je suis plutôt du style à laisser les fenêtres ouvertes plutôt qu’à vouloir fermer les fenêtres et les portes. »

Que ce soit Foccroulle qui amène un compositeur à l'opéra ou un compositeur qui vient à lui avec une proposition concrète, il s'assure de la qualité du travail de celui-ci et surtout de sa probabilité et de sa capacité à entretenir « un rapport fécond avec le monde de l'opéra ». Si un compositeur arrive en mal de livret, il peut lui soumettre quelques suggestions auxquelles ils réfléchissent ensemble: il a ainsi recommandé à Luc Brewaeyts de se tourner vers *L'Uomo dal fiore in bocca* de Luigi Pirandello. Celui-ci, bien qu'il n'y avait jamais pensé, en fut très satisfait³². En général, Foccroulle préfère cependant « une vraie appropriation du livret par le compositeur, donc qu'il vienne avec des choses qu'il a lues ». Il a davantage refusé des livrets : le roman *Cedipe sur la route* d'Henry Bauchau fut, pour Pierre Bartholomé, un second choix. Dans tous les cas, il plaide pour que se constitue rapidement une équipe, comprenant le metteur en scène (afin qu'un homme de théâtre accompagne le projet) et les chanteurs (« afin d'ancrer dans des vocalités beaucoup plus concrètes et de ne pas écrire de manière trop instrumentale »), et attire « systématiquement mais diplomatiquement » l'attention sur le texte et son audibilité dont les compositeurs se sont peu préoccupés durant la seconde moitié du XX^e siècle : « Certains sont très attentifs à la compréhension du texte et pour moi ce sont les meilleurs. » Selon Philippe Boesmans³³, qui fut en résidence au TRM de 1985 à 2007, Foccroulle cherche avant tout « une certaine garantie au départ sur l'œuvre, sur ce qu'elle raconte et la manière dont s'est raconté ». Il ne se mêle pas de la partition, du langage musical : il ne « corrige » pas. Si certains compositeurs lui font parvenir leur travail au fur et à mesure, d'autres ne montrent rien avant d'avoir tout terminé et quelques uns, plus rares, sont très secrets, y compris sur le livret (le directeur achète l'œuvre sur le nom du compositeur et du librettiste). Foccroulle n'hésite toutefois pas à dispenser quelques conseils : pour son premier opéra, *Frühlings Erwachen*, Benoît Mernier voulait confier l'un des rôles principaux à un contreténor ; Foccroulle l'en a dissuadé, estimant qu'« un contreténor aurait eu une vocalité moins directe, moins adolescente » et a suggéré une voix de ténor : « Mernier fut finalement très content de ce choix. »

³² « After reading it I immediately felt it was an extremely suitable text » (Propos de Luc Brewaeyts. URL (12 février 2009) :

http://www.lucbreaeyts.com/content.php?works=VO&werk_id=72&PHPSESSID=12cd074d33b4ad68bdc1231f35a0356f)

³³ Propos de Philippe Boesmans recueillis par l'auteur à Bruxelles le 3 septembre 2009.

Focroulle a « toujours pensé que [son] rôle était plus important dans la phase des dernières répétitions, [...] dans les deux-trois semaines qui précèdent une première », ainsi que le confirme Boesmans :

« Souvent, comme ce [les directeurs de maisons d'opéra] sont des gens qui ont l'habitude du spectacle, ils corrigent sur le plan théâtral : mieux éclairer ceci, pour aider à rendre les choses plus compréhensibles. Ils viennent dans la toute fin des répétitions, pas l'extrême fin³⁴. »

2.2. Le choix du livret

Lorsqu'il décide la création d'une œuvre nouvelle, Marc Clémeur se tourne vers un compositeur qu'il pense être doué pour le théâtre, qui serait un « vrai » compositeur de théâtre, c'est-à-dire dont l'écriture est adaptée au développement d'une action scénique et parvient à établir la balance entre l'orchestre et le plateau. De plus, celui-ci doit posséder un sens littéraire, distinguer le drame qui saura convenir aux exigences et aux réalités de la scène lyrique et le comprendre dans son état brut :

« Les compositeurs contemporains ont tendance à choisir des sujets trop intellectualistes. Si la musique veut rajouter une dimension en plus par rapport au texte, celle-ci est souvent du domaine de l'émotion. Les sujets qui fonctionnent à l'opéra sont ceux qui permettent à la musique de rajouter une valeur émotionnelle³⁵. »

Au milieu des années 1990, Clémeur passe commande auprès du compositeur tongrois Piet Swerts : ce dernier est occupé avec la lecture de *The Pearl* de John Steinbeck et souhaite travailler au départ de ce texte. Clémeur l'en dissuade, impose *Les Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos arguant qu'« il serait mieux d'effectuer ses premiers pas à l'opéra avec un texte qui a déjà prouvé sa force à plusieurs reprises³⁶ », faisant allusion à l'adaptation cinématographique réalisée par Stephen Frears en 1988 qui l'avait totalement séduit. Swerts se montre quelque peu réticent, dégoûté par le « cynisme » et la « cruauté » de l'œuvre, avant de se lancer, « sur l'insistance de Marc Clémeur », dans « une lecture approfondie du roman » qui le convainc « non seulement de la riche ambiguïté des relations entre les personnages mais

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Propos de Marc Clémeur recueillis par l'auteur à Strasbourg le 2 décembre 2009.

³⁶ DE VOLDER 1996-1997.

aussi de leur universalité »³⁷. La gestation s'avère néanmoins difficile en raison du choix du sujet et d'un livret, signé Dirk Van der Cruysse, resté trop littéraire et trop proche du langage de Laclos pour convenir à une adaptation lyrique. Celui-ci dut être remanié, à la demande de Clémeur, par le metteur en scène Philippe Sireuil. La création eut lieu le 17 décembre 1996 au VO.

Le fonctionnement par « cycle » et « fil rouge » est relativement important pour Clémeur, qui, à l'instar d'un commissaire d'exposition, aime construire ses saisons autour de thématiques. Au VO, il consacra des cycles à Puccini, Janacek et Mozart. En 2004, il entreprend un cycle Fellini: il débute avec *Satyricon* de Bruno Maderna, poursuit avec *Prova d'Orchestra* de Giorgio Battistelli et *Alladin en de Wonderlamp* de Nino Rota, et décide de terminer par la création d'un opéra inspiré par *La Strada*. Lorsque Luc Van Hove reçoit cette commande du VO, il souhaite personnellement adapter le roman *Pays de neige* de Yasunari Kawabata. Suites à des discussions avec Clémeur³⁸, il se range finalement à l'avis de ce dernier, réalisant que l'histoire de *La Strada* se prête particulièrement à la composition d'un opéra tel que lui-même le conçoit :

« Les personnages sont tirés de la vie, et ne sont pas seulement des porteurs de concepts. Une histoire simple aussi, très compréhensible et crédible. En outre, le film raconte quelque chose sur la condition humaine [...]. Bref, le film *La Strada* est du grand art sur des gens simples. L'opéra peut aussi aller dans ce sens (et pas seulement vers les grandes tragédies grecques)³⁹. »

Une collaboration très intense avec le librettiste Eric de Kuyper s'instaure rapidement, le metteur en scène Waut Koeken étant introduit par la suite par Clémeur. Créé le 29 janvier 2008, *La Strada* constitua « le point d'orgue⁴⁰ » du cycle Fellini.

2.3. « Correction » de la partition

Respectant un engagement personnel pris précédemment à sa nomination de Directeur général de l'ORW en 1992, Paul Danblon propose au compositeur David Achenberg et à son épouse, Tamara, écrivaine spécialiste de la littérature pour enfants, de se réunir à nouveau afin

³⁷ FRICHE 1996, p. 10.

³⁸ DE VOLDER 2008, p. 17-20.

³⁹ Courriel de Luc Van Hove avec l'auteur, 14 février 2010.

⁴⁰ Wereldcreatie *La Strada* in de Vlaamse Opera, Persbericht 07-08 – 7, Vlaamse Opera.

de collaborer à un projet pédagogique ambitieux : la réalisation d'un opéra, intitulé *La Prima Donna*, qui initierait le néophyte au genre lyrique en dévoilant ses coulisses et sa machinerie et en résumant son histoire à travers une narration linéaire. Afin d'assurer une cohérence dramatique à ce postulat de départ, l'action présente une double mise en abîme dans la lignée de la *Tosca* de Puccini : une troupe de chanteurs, musiciens et danseurs contemporaine au public monte la répétition générale d'un spectacle dont l'intrigue se situe au milieu du XIX^e siècle et dans lequel une *prima donna*, Valériane, par ailleurs courtisée par Rodolphe et dont l'amour est contrarié par la bonne morale bourgeoise, participe à un divertissement baroque et y tient le rôle d'Aurore. Les trois lieux et époques s'emboîtent à la façon des poupées russes et sont chacun stigmatisés par un style textuel qui leur est propre : précieux pour le baroque, singeant *La Dame aux Camélias* de Dumas pour le milieu du XIX^e siècle, plus direct et naturel pour le contemporain, avec un recours au jargon du monde du spectacle. La partition imite « de manière ludique » Lully, Verdi, Wagner et Richard Strauss, et utilise quelques « quasi-citations »⁴¹. Influencé par Luciano Berio et surtout la polystylistique d'Alfred Schnittke, Achenberg intègre à ces pastiches « éclairés » des éléments qui leur sont stylistiquement étrangers et dissonent (usage ample de lignes chromatiques et de tenues), voulant ainsi « faire état de la grande liberté d'écriture que l'on connaît aujourd'hui »⁴². Ces éléments, qui faisaient partie intégrante de la réflexion et de la démarche compositionnelles, furent largement gommés lors des représentations à la demande de Paul Danblon.

3. L'incidence du lieu de la commande

L'idée de composer un opéra d'après la pièce de théâtre *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz fut soufflée à Luc Bondy et Philippe Boesmans par Bernard Foccroulle, alors qu'ils déjeunaient aux Deux Garçons à Aix-en-Provence en juillet 2005, le jour de la répétition générale de la reprise de *Julie*⁴³. Gerard Mortier, qui dirige alors l'Opéra national de Paris, passe très rapidement commande et met tout en œuvre pour que le nouvel opus soit créé dans son fief. L'origine de la commande décide Bondy et Boesmans à travailler, pour la première fois, à partir d'un livret rédigé en français, ce qui n'est pas sans conséquence sur le

⁴¹ ACHENBERG 1995.

⁴² *Ibid.*

⁴³ WASSELIN 2009, p. 22-25.

caractère général de la musique, du chant et de l'orchestration, transparente et volubile, où se retrouvent « les conventions de l'art lyrique français, celles qu'il y a aussi chez Rameau, Berlioz, Massenet ou Offenbach : une manière colorée d'utiliser les bois et les cors plutôt que le *tutti*⁴⁴ ». Si Boesmans recevait une commande d'Allemagne, il admet qu'il pourrait « écrire une autre musique », bien qu'il ne le fera pas⁴⁵.

4. Les maisons de production de théâtre musical en Flandres

En parallèle au mouvement de modernisation de l'opéra en Belgique se développèrent en Flandres deux structures de production très actives dans la sphère du théâtre musical : LOD (Gand) et MuziekTheater Transparant (Anvers). Celles-ci collaborent étroitement avec de nombreux festivals et institutions belges et étrangers qui diffusent et font écho à leur projet, notamment le TRM, deSingel (Anvers), le Salzburger Festspiele, Edinburgh International Festival, le Holland Festival, le KunstenfestivaldesArts, le Vooruit, le Concertgebouw (Bruges), le Rotterdamse Schouwburg, Le Maillon (Strasbourg), Le Duo (Dijon) et L'Hippodrome (Douai). Elles travaillent avec des artistes en résidence⁴⁶ issus de divers horizons auxquels elles proposent un encadrement sécurisant (quasi maternel dans le cas de Guy Coolen, directeur général et artistique de Transparant) qui leur permet de grandir, d'évoluer et de s'épanouir en toute quiétude. Outsiders des grandes maisons d'opéra, leur positionnement en marge et l'absence d'une obligation de rendement sur le plan financier leur autorisent le goût du risque,

⁴⁴ *Ibid.* : p. 22-24. Au niveau de l'écriture vocale, Boesmans précise qu'il a « beaucoup travaillé sur la convention du genre français » : « Comme ce sont des personnages un peu archétypaux, mes références sont bien sûr Debussy, mais aussi Massenet, Offenbach, la tradition française du chant avec les *e* muets ou pas. » (SERROU 2009)

⁴⁵ « Je pourrais quand même être un peu plus dur. En Allemagne on est toujours dans l'après-guerre. [...] Cela joue aussi sur le goût du langage musical qui ne doit pas être facile. Il faut que les choses soient dures. Il faut quelque part souffrir. On peut l'expliquer historiquement. Il y a eu la grande influence d'Adorno. C'est toujours un peu là. [...] Je pourrais écrire une musique qui plaise plus aux radicaux. C'est ce qu'il y a de plus facile. [...] Ce ne serait plus moi. Ce serait artificiel. » (Propos de Philippe Boesmans recueillis par l'auteur à Bruxelles le 3 septembre 2009)

⁴⁶ Dick van der Harst, Jan Kuijken, Dominique Pauwels et surtout Kris Defoort sont actuellement en résidence chez LOD. Wim Henderickx, Jan Van Outryve et Eric Sleichim, et les metteurs en scène Caroline Petrick et Wouter Van Looy, sont en résidence chez Transparant. Ces derniers furent rejoints en 2007 par deux jeunes talents prometteurs : Joachim Brackx et Annelies van Parys.

de l' « erreur⁴⁷ », de l'essai, de l'aventure parfois infructueuse dans les méandres du décloisonnement, *cross over* à travers les styles les plus variés, qui donne parfois naissance au meilleur, insufflant énergie et dynamisme à un genre vieux de plus de quatre siècles qui a tendance à s'écouter ronronner.

Les compositeurs en résidence chez LOD sont ainsi encouragés dans une « approche contemporaine du théâtre musical » :

« Leur travail est extrêmement hybride et difficile à catégoriser, mais toujours le résultat d'une recherche artistique poussée et d'un grand plaisir de jeu et de création. LOD est souvent défini comme un lieu d'incubation où l'exploration des possibilités permet l'accomplissement de projets hors du commun, renouvelant en permanence le paysage du théâtre musical et de l'opéra contemporain⁴⁸. »

Fin 2001, Kris Defoort, enfant prodige du jazz et compositeur en résidence chez LOD, et Guy Cassiers, metteur en scène et habitué de la structure gantoise, ont achevé à la demande de celle-ci et du Rotheater de Rotterdam, *The Woman WHO Walked into Doors*, opéra pour soprano, actrice, et écran vidéo d'après Roddy Doyle, dans lequel le jazz épouse heureusement l'idiome classique et la vidéo prolonge l'intensité de l'action scénique. L'œuvre parcourut l'Europe (Ruhrtriennale, Paris, Strasbourg, Bruxelles, Dublin, Zürich, Amsterdam, Rotterdam, Anvers) et fut « accueillie de façon enthousiaste, aussi bien par le public que par la presse⁴⁹ ». En 2009 fut créé au TRM, avec au moins autant de succès, le deuxième opéra de Defoort et Cassiers, *House of the Sleeping Beauties* d'après Kawabata, qui retourne à la tradition dans l'esprit postmoderniste (avec notamment une adaptation contemporaine du *singspiel*) et porte davantage les traces du poids de l'institution tout en vibrant d'une rare poésie.

La mission de Transparant « n'est pas de monter des opéras, mais d'engendrer de nouvelles partitions, de trouver un lien avec les grandes maisons d'opéra et en même temps de changer l'opéra » : « Il est important que l'opéra reste tel qu'il est mais nous aimerions attaquer

⁴⁷ Propos de Guy Coolen recueillis par l'auteur à Anvers le 28 septembre 2009.

⁴⁸ URL (février 2010) : http://www.lod.be/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=17

⁴⁹ Biographie de Kris Defoort. ULR (16 février 2010) :

<http://www.lod.be/images/componisten/Dick/bio%20kris%20defoort%20fr%20juni%202008.pdf>.

son aspect trop sacralisé : comment l'opéra peut-il évoluer dans le futur⁵⁰ ? » Les compositeurs auxquels est offerte une résidence sont sélectionnés d'après leur talent, critériologie peu précise, qu'il soit confirmé et reconnu (Wim Henderickx) ou prometteur (Joachim Brackx, Annelies van Parys), en prenant soin d'entretenir une certaine pluralité stylistique. Le directeur général Guy Coolen partage un lien particulièrement fort, une sorte d'« intimité artistique car c'est aussi la naissance d'un enfant », avec Henderickx. Avec ce dernier, il prévoit en 2011 la création d'une œuvre vocale à partir du mythe de Médée : pour ce faire, en se basant sur ses desideratas, il lui fit rencontrer d'autres artistes afin de mettre au point le livret et la mise en scène, le compositeur conservant le droit de décision finale. De manière générale, tout comme Focroulle, il dialogue très fréquemment (une fois par mois au moins, voire chaque semaine ou deux fois par semaine) avec les artistes, qu'il respecte trop pour leur imposer sa volonté, les conseille sur chacun des aspects de l'œuvre, à l'exception de la partition, et les soutient indéfectiblement : « C'est à nous de défendre nos artistes⁵¹ ».

5. Contribution à la construction de l'histoire et de l'avenir de l'opéra

L'implication plus ou moins importante du directeur dans l'acte de création, du conseil à la « correction » de la partition en passant par le choix du livret, s'explique pour une large part par la responsabilité que celui-ci endosse en tant que gestionnaire et qui consiste à s'assurer de la rentabilité de son institution, et, par conséquent, de la rentabilité des œuvres qu'il met à l'affiche. Focroulle s'est ainsi efforcé d'œuvrer « à une certaine pérennisation du répertoire contemporain⁵² ». Chaque création doit pouvoir s'insérer logiquement dans la programmation d'une maison déterminée par la politique artistique et la vision personnelle de son directeur, tout en correspondant ou en devançant les attentes de son public.

⁵⁰ Propos de Guy Coolen recueillis par l'auteur à Anvers le 28 septembre 2009. Willem Bruls, sur le site internet de l'institution, l'explique en d'autres mots : "Their [the new artistic team at Transparant in 1994] stated aim was to challenge boundaries, push barriers and find the freedom to bring new depth and meaning to the combination of word and music, breaking open convention and form, and allowing fresh air and ideas to penetrate". (Willem BRULS (traduit par Purni Morell), "History: Ten years of muziektheater transparant", URL (11 février 2010) : <http://www.transparant.be/articles.php?id=40>).

⁵¹ Propos de Guy Coolen recueillis par l'auteur à Anvers le 28 septembre 2009.

⁵² Propos de Bernard Focroulle recueillis par l'auteur à Bruxelles le 22 novembre 2009.

Par ailleurs, le directeur effectue ses choix en évaluant l'avenir de l'opéra et en estimant quelles voies esthétiques et formelles il convient de valoriser, au risque de détourner le genre de son évolution spontanée. Dès lors, ne peut-on pas légitimement se demander si l'opportunité qui lui est laissée d'encourager financièrement des artistes et des projets par des commandes et des résidences en s'appuyant « sur une expertise spécifique, capable d'évaluer la création en anticipant l'avenir⁵³ » ne permettrait pas d'influer sur le cours de l'histoire de l'opéra ? Selon Marc Cléméur, répondre par l'affirmative « serait être très prétentieux » vu les moyens financiers limités des maisons qu'il a dirigées⁵⁴ ; il en va de même pour Focroulle qui « ignore si aujourd'hui on peut avoir une prétention telle, car nous ne sommes plus dans une histoire simple et linéaire mais éclatée »⁵⁵. Il admet cependant, suivant « un choix qui est relativement clair, explicite » et qu'il a toujours défendu, avoir « essayé de favoriser au maximum, d'encourager les compositeurs à travailler sur une narration » estimant que « la période du théâtre musical dépourvu de toute narration est derrière nous⁵⁶ ». Il se défend d'avoir jamais « cherché à créer une école » parce qu'à l'instar de LOD et Transparent, il privilégia à la Monnaie l'ouverture et le décloisonnement⁵⁷. Il est pourtant difficile de nier et d'ignorer que, main dans la main avec Ars Musica, la Monnaie a « sans doute contribué [...] au

⁵³ HEINICH 2009, p. 132.

⁵⁴ Propos de Marc Cléméur recueillis par l'auteur à Strasbourg le 2 décembre 2009.

⁵⁵ Propos de Bernard Focroulle recueillis par l'auteur à Bruxelles le 22 novembre 2009.

⁵⁶ « Elle [la période du théâtre musical] a eu son heure de gloire, elle a produit de belles œuvres, et beaucoup de moins bonnes. Je ne peux pas dire que ce soit une impasse, mais ce n'est pas un horizon très excitant. Par contre, ce qui est beaucoup plus intéressant, c'est de voir aujourd'hui comment les narrations peuvent à l'opéra trouver des formes nouvelles qui ne sont pas forcément de la même nature que dans les pièces de théâtre. [...] Le point commun à la plupart des opéras contemporains qui ont été donnés à la Monnaie est la présence d'éléments de narration. Parfois j'ai l'impression que les jeunes compositeurs qui sont occupés à résoudre des problèmes formels délaissent un peu cet aspect. [...] Et le danger est que si on se situe dans cette filiation, ça devient très difficile pour le public et même pour les interprètes de s'emparer de ces œuvres. Ce sont des très beaux objets mais... » (*Ibid.*)

⁵⁷ « Le style de compositeurs a été très ouvert. Je n'ai pas cherché à créer une école. Ce n'était pas mon propos. [...] J'ai toujours essayé que chaque compositeur soit reconnu dans ce qu'il avait de spécifique. Je ne demande pas au compositeur de s'adapter. [...] L'identité de la Monnaie durant mon mandat pourrait être définie en un mot : ouverture. Aux créateurs, que la Monnaie soit une institution où les créateurs ne soient pas marginaux mais centraux, aux disciplines artistiques les plus variées considérant qu'il n'en y a aucune qui ne soit pas susceptible d'apporter quelque chose au monde de l'opéra, aux publics les plus diversifiés, ouverture qui n'exclut personne. » (*Ibid.*)

développement d'une sorte d'école belge de créateurs réunis autour de Philippe Boesmans – Benoît Mernier, Kris Defoort notamment – qui se sont affirmés entre autres dans le domaine de l'opéra » et ont « donné naissance à des œuvres qui ont connu un grand succès en Belgique et à l'étranger, sans doute parce qu'elles sont écrites dans un langage musical qui, tout en se référant à des musiques du passé plus familières aux auditeurs, trouve sa cohérence, sa personnalité et surtout sa force dramatique et lyrique⁵⁸ ».

Les directeurs de maisons d'opéra et de maisons de production, par leurs choix et décisions, n'occupent-ils pas aujourd'hui une fonction parallèle à celle du conservateur de musée telle que caractérisée par Nathalie Heinich⁵⁹ : difficile moralement « par la double responsabilité qu'elle engage : envers les artistes, dont elle organise le passage à la postérité ; et envers la collectivité, dont elle contribue à construire le patrimoine, les valeurs et la mémoire communes » ?

⁵⁸ RENARD 2009, p. 143-154.

⁵⁹ HEINICH 2009, p. 36.

Bibliographie

ACHENBERG 1995 : D. ACHENBERG, « La création d'un opéra, un défi », Programme de *La Prima Donna*, Opéra royal de Wallonie, 1995.

Annuaire 1999-2000 : L'Annuaire du spectacle de la Communauté française de Belgique/1999-2000, Bruxelles, Archives et Musée de la littérature, 2001.

BISSON 2007 : S. BISSON, « L'impact des politiques institutionnelles sur la création d'opéra au Canada entre 1980 et 2003 : les cas de Montréal et Toronto », *Intersections : Canadian Journal of Music/ Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 28, n° 1, 2007, p. 78-124. URL (27 août 2010) : <http://id.erudit.org/iderudit/019292ar>.

BLANMONT, MARTIN 2007 : N. BLANMONT, S. MARTIN, *L'Opéra royal de Wallonie : 1996-2007 : les années Grinda*, Louvain-la-Neuve, Versant Sud, 2007.

DE VOLDER 1996-1997 : P. DE VOLDER, « De weg naar *Les Liaisons* of van Laclos tot Piet Swerts », *Magazine*, De Vlaamse Opera, Saison 1996-1997, n° 3, 8^{ème} année.

DE VOLDER 2008 : P. DE VOLDER, « Duidelijkheid, directheid, transparantie... Luc Van Hove over *La Strada* », Programme de *La Strada*, Vlaamse Opera, janvier-février 2008, p. 17-20.

DUFOUR 2004 : V. DUFOUR, « Espaces de diffusion des musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles », in C. PIRENNE (dir.), *Les Musiques Nouvelles en Wallonie et à Bruxelles (1960-2003)*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 91-138.

FOCCROULLE 2003 : B. FOCCROULLE, « La modernité en question », *Crescendo*, octobre-novembre 2003.

FRICHE 1996 : M. FRICHE, « Piet Swerts noue des *Liaisons dangereuses* », *La Libre Culture*, n° 83, 13 décembre 1996, p. 10.

HEINICH 2009 : N. HEINICH, *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*, Les Impressions nouvelles, 2009.

JAUMAIN 1997 : M. JAUMAIN, *Courrier hebdomadaire du CRISP : La régulation publique des arts de la scène 1980-1997*, n° 1562-1563, 1997.

LECLERCQ, GUISLAIN 1940 : J. LECLERCQ, A. GUISLAIN (dir.), *Pour une politique des Beaux-arts*, Bruxelles, Labor, 1940.

MAES 2008 : F. MAES, « De Grondslagen voor een Europees huis van de muziek », in *18 Jaar Marc Clément of een hedendaagse opera voor Vlaanderen*, Vlaamse Opera, 2008, p. 49-71.

MICHEL 1997 : C. MICHEL, « Le théâtre belge francophone au sortir de la guerre : un essai de reconstruction nationale », *Textyles*, numéro hors-série : *Leurs Occupations. L'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature en Belgique*, 1997, p. 209-224.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE [1947] : MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, *Rapport triennal : années 1945, 1946, 1947*, Bruxelles, Ministère de l'Instruction publique.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE [1950] : MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, *Rapport triennal : années 1948, 1949, 1950*, Bruxelles, Ministère de l'Instruction publique.

MORTIER 2009 : G. MORTIER, *Dramaturgie d'une passion*, Christian Bourgois éditeur, 2009.

OPÉRA DE LIÈGE 1965 : « Nous répondons... », *Opéra de Liège*, n° 4, janvier 1965.

RENARD 2009 : C. RENARD, « Quelques traces pour une histoire et un bilan... », in S. MARTIN (dir.), *Ars Musica : 20 ans d'aventures musicales*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 143-154.

SERON 2009 : C. SERON, « L'Opéra royal de Wallonie, une enclave italienne au cœur de la Cité ardente », *Crescendo*, n° 96, janvier-février 2009, p. 36-39.

SERROU 2009 : Propos de Philippe Boesmans recueillis à Paris le 10 janvier 2009 par Bruno Serrou. URL (20 avril 2009) :

http://www.resmusica.com/article_6415_entretien_compositeur_philippe_boesmans_une_musique_adaptee_au_theatre_lyrique.html.

VILLE DE BRUXELLES 1921 : VILLE DE BRUXELLES, *Théâtre royal de la Monnaie : cahier des charges arrêté par le Conseil communal les 16 février 1920 et 11 avril 1921*, Bruxelles, typographie et lithographie E. Guyot, 1921. Archives du Théâtre royal de la Monnaie, Fonds Instruction Publique, Archives de la Ville de Bruxelles, Bruxelles.

VILLE DE BRUXELLES 1946 : VILLE DE BRUXELLES, *Théâtre royal de la Monnaie : concession 1946-1955 : cahier des charges*, tapuscrit, séance du 20 mai 1946. Archives du Théâtre royal de la Monnaie, Fonds Instruction Publique, Archives de la Ville de Bruxelles, Bruxelles.

WASSELIN 2009 : C. WASSELIN, « Yvonne, Princesse à Paris », *Opéra Magazine*, n° 36, janvier 2009, p. 22-24.

WIGNY 1968a : P. WIGNY (dir.), *Plan quinquennal de politique culturelle : livre III : Production et diffusion des arts et des lettres*, 1968.

WIGNY 1968b : P. WIGNY (dir.), *Plan quinquennal de politique culturelle : livre VII : Pour une politique de la radio et de la télévision - Conclusion générale*, 1968.