

Mes chers Amis,

Ce N°3 des Notes se concentre sur la modernité, trois entretiens avec des acteurs de premier plan du Festival de cette année : un metteur en scène de renom international, Robert Lepage; un jeune compositeur à découvrir, Oscar Strasnoy, servi par un chef d'orchestre bien connu dans notre région, Roland Hayrabedian. La lecture de ces entretiens nous prépare à apprécier les deux spectacles les plus contemporains du Festival de cet été, *Le Rossignol et autres fables* d'Igor Stravinski et *Un retour-El regreso* d'Oscar Strasnoy. Enfin Christine Prost nous livre le troisième et dernier volet de son feuilleton sur l'usage de la mythologie gréco-latine dans l'Opéra.

La Présidente de notre Comité d'Honneur, Madame Teresa Berganza nous fait l'honneur de nous rendre visite à la fin du mois de juin, apportant force et légitimité à notre action de soutien de l'Académie Européenne de Musique tant elle incarne l'idée fondatrice de notre action : sa si brillante carrière a commencé ici à Aix, elle se dévoue à transmettre son immense talent aux jeunes artistes.

Nous avons joint avec le N°2 des Notes un questionnaire d'appréciation. Vous avez été nombreux à répondre, soyez-en remerciés. Nous allons tenir compte de vos remarques en maintenant et renforçant notre partenariat avec le Festival, en augmentant notre offre de sorties opéras à l'étranger et en améliorant notre activité culturelle traditionnelle comme vous pourrez le constater à la lecture de la feuille intercalaire qui vous annonce notre programme culturel 2010/2011.

A bientôt, je vous souhaite un bon Festival et de bonnes vacances.

Henri Madelénat - Président

# Les Notes

Juin 2010

des Amis du festival d'art lyrique d'Aix en Provence

03

Entretien avec ROBERT LEPAGE

*Photo Nicole-Frank Kachon*  
Votre carrière internationale ne vous avait pas encore amené en Provence ; si ce n'est pas indiscret, pouvez-vous nous dire comment s'est élaboré le projet de programmer votre spectacle "Rossignol et autres fables" au Festival d'art lyrique d'Aix ?

C'est une idée à laquelle j'avais déjà pensé depuis un bon moment, mais je ne savais pas dans quelle maison d'opéra cela allait se concrétiser parce que l'idée de remplir d'eau une fosse d'orchestre n'est pas une idée évidente. C'est lorsque j'ai travaillé sur le *Rake's progress* de Stravinsky à la Monnaie de Bruxelles,



que Bernard Foccroulle qui en était alors le directeur a eu l'idée de faire une soirée Stravinsky. Moi, j'avais l'idée de *Rossignol*, mais c'est Bernard qui a suggéré d'y ajouter une série de petites œuvres qui ont des liens avec le monde animal, le monde du conte ou de la fable, et c'est lui qui a choisi ces petites pièces de Stravinsky que je ne connaissais pas bien à l'époque. Lorsqu'il a été nommé directeur du Festival d'Aix, nous avons pensé qu'un

lieu festivalier comme celui-ci était plus adapté qu'une maison d'opéra pour en faire la création dans toute sa flamboyance, et le projet s'est concrétisé assez rapidement. L'idée a gagné très rapidement la faveur d'autres co-producteurs, ce qui nous a permis de faire une première ébauche du spectacle à Toronto, et maintenant de pousser le concept plus loin et de le bonifier.

*Ce spectacle, qui est construit autour de l'opéra "Le Rossignol", écrit par Stravinsky à partir d'un conte d'Andersen, est-il de quelque manière redevable de votre travail pour le "Projet Andersen" de 2005 ?*

C'est sûr que c'est en partie redevable de ce projet là, car si on fait un spectacle sur la vie d'Andersen et qu'on fait correctement son travail, on lit à peu près tous les contes. Je connaissais à l'époque le conte *Le Rossignol*, mais je ne connaissais pas son origine. On dit qu'Andersen l'avait écrit pour la chanteuse suédoise Jenny Lindt, que l'on surnommait "Le rossignol du Nord", dont il était épris. Andersen était alors très fasciné par les chinoïseries exposées dans une sorte de parc d'attractions, *le Tivoli*, à Copenhague, où l'on pouvait voir des petits théâtres d'ombres chinoises. C'est de là que m'est venue l'idée de faire une "chinoiserie" avec *Le Rossignol* dans l'esprit de la Chine imaginaire d'Andersen. Cette idée correspondait à une époque où je m'intéressais à la culture vietnamienne et aux marionnettes aquatiques que j'avais pu voir lors de mon premier voyage au Vietnam. Cette forme m'intéressait beaucoup et j'avais l'impression que l'œuvre de Stravinsky et cette technique feraient un mariage parfait, en y ajoutant l'idée de Bernard d'en faire une soirée plus étoffée avec des fables qui ne se passeraient pas nécessairement en Chine, mais dans une atmosphère asiatique, avec un mixage de techniques voisines : ombres chinoises, marionnettes japonaises du bunraku et théâtre d'ombres balinaï.

*Qu'apporte, sur le plan artistique, le défi technique consistant à transformer la fosse d'orchestre en un bassin de 67000 litres d'eau dans lequel évoluent des chanteurs manipulant des marionnettes ?*

Cela nous oblige à une chose : d'abord régler la question de l'orchestre, car si on le déloge de son lieu habituel, il faut lui trouver une autre place. Ce que je trouve bien dans le spectacle, c'est que l'orchestre est mis à l'honneur, puisqu'il est sur scène, tandis que les chanteurs sont dans la fosse, ce qui change le rapport de l'orchestre avec l'œuvre, et avec les chanteurs. Les chanteurs ont l'orchestre dans le dos, alors qu'ils ont l'habitude de se battre contre l'ouragan sonore qui les sépare des spectateurs, et de pousser la voix pour qu'elle passe au-dessus

de cet ouragan et arrive jusqu'au public. Là, c'est le contraire : l'eau est un très bon conducteur sonore, et non seulement les chanteurs sont à proximité du public, mais l'eau aide à transporter la voix. Nous avons dû faire un travail de recherche pour voir comment repositionner le chef d'orchestre. C'est un peu un chambardement de toutes les règles et cela a été un grand défi, surtout sur le plan acoustique, bien davantage que sur le plan esthétique ou visuel.

*Quel rapport sentez-vous entre la musique des petites pièces de Stravinsky qui constituent la première partie du spectacle et le théâtre d'ombres familier de la culture orientale ?*

Il fallait trouver une forme simple, quasi enfantine mais surtout très ludique, pour raconter ces fables. On voulait faire quelque chose de bidimensionnel, un peu comme ces images des livres pour enfants, ou comme ces jeux d'ombres qu'on fait avec les mains quand on est jeune avec une lampe de poche sur les murs de sa chambre. L'idée, c'était d'avoir une progression. Avec la première pièce, qui est surtout musicale, on joue avec les clapotis d'eau, avec les réflexions de la lumière sur ce clapotis. Il n'y a pas encore de forme. Sans être le *Prélude du Ring*, c'est quand même le début d'un processus. Les images sont un peu abstraites, et peu à peu sur cet écran, on commence à reconnaître des silhouettes, avec une technique qui a été beaucoup utilisée par les prestidigitateurs, en France, au XIX<sup>e</sup> siècle, et qui est de jouer surtout avec les mains. Le spectateur est charmé parce que ce sont des choses qu'il peut faire lui-même. L'esprit est celui d'une soirée campagnarde, où les paysans russes se rassemblent le soir autour d'un feu en se racontant des histoires. Nous voulions faire quelque chose d'extrêmement russe, mais avec des techniques qui empruntent à des techniques du XIX<sup>e</sup> siècle et en Asie et en Europe.

*Dans la revue de votre compagnie pluridisciplinaire Ex Machina, Richard Boisvert a écrit, après la création à Toronto de "Rossignol et autres fables", à l'automne 2009, que ce spectacle "ouvre une nouvelle fenêtre sur le monde de l'opéra". Avez-vous en chantier des projets d'autres œuvres originales pour le premier festival d'art lyrique de l'Opéra de Québec, prévu pour 2011 ?*

En fait, on espère pouvoir présenter *Rossignol et autres fables* à Québec, où il n'y a pas une très grande tradition d'art lyrique. L'opéra fait un très bon travail, mais ne dispose pas de moyens suffisants pour ce genre de productions. On espère que cette formule de festival, un peu à la manière d'Aix ou de Salzbourg, permettrait de sortir des cadres habituels et de monter des productions qu'on ne peut pas produire dans les grandes maisons d'opéra. L'idée, c'est de créer un événement d'art lyrique, et *Rossignol* fait évidemment partie de cette idée. Si *Rossignol* marche bien, on espère beaucoup pouvoir la développer l'année suivante. Pour l'instant, c'est un peu comme un projet pilote, il faut voir comment tout cela va fonctionner dans l'avenir.

*Entretien réalisé par Christine Prost*

## Entretien avec OSCAR STRASNOY

*Oscar Strasnoy, vous vous définissez comme Argentin de Paris. Comment à votre avis coexistent dans votre musique l'influence de ces deux cultures ?*

Et en tant qu'authentique Argentin de Paris, j'habite maintenant à Berlin...

Il n'y a pas que deux cultures, puisque ma famille aussi vient d'ailleurs, comme la plupart des familles argentines. Je suis un typique produit du 20<sup>e</sup> siècle : départ forcé d'Europe dans la première moitié, retour volontaire dans la seconde. Donc il y a la culture récente (Buenos Aires et Paris, deux villes cousines dans leur cosmopolitisme) et la culture ancestrale (la culture d'Europe centrale). J'imagine que dans ma musique tout ça se voit reflété dans un certain manque de dogmatisme dans le choix (qui est toujours volontaire) de mes ancêtres musicaux. J'aime les compositeurs a-dogmatiques : Moussorgski, Stravinsky, Mahler, Ligeti, Berio, Kagel, Nancarrow parmi beaucoup d'autres.



© Martin Felipe

*Vous vous définissez aussi comme un compositeur porté sur la littérature. Etes-vous un "musicien littéraire" ou un "littéraire musicien" ?*

Pas plus que d'autres. Je sais lire et écrire (et cela devient peut-être une espèce rare) mais je ne suis en aucun cas un érudit (en rien, même pas en musique). J'aime le théâtre et ma musique est portée vers la représentation scénique. C'est plutôt ça ma spécificité : mon relativement moindre intérêt pour la musique dite "pure".

*Vous faites référence très souvent à Alberto Manguel. En quoi vous sentez-vous proche de cet écrivain, argentin comme vous-même ?*

Je suis proche de lui tout d'abord parce que nous sommes liés d'amitié. Puis nous avons des origines semblables. J'aime sa façon de penser la littérature, très proche de ma façon de penser la musique : un terrain vague rempli où on

a le droit de se prêter les souvenirs les uns les autres, une façon de s'approprier et de prolonger la mémoire humaine à l'aide des écrits et des musiques que l'homme a laissé par-ci par-là au long de l'histoire.

*Le point de départ du roman de Manguel dont s'inspire l'opéra que nous verrons cet été à Aix est celui du retour en Argentine du héros, que l'exil a éloigné de son pays natal depuis 30 ans. Quels sont les éléments de ce récit qui vous ont le plus inspiré ?*

Le héros (ou plutôt l'antihéros) ne retourne pas forcément en Argentine. Il retourne dans sa ville d'origine, dont le nom n'est jamais mentionné. Les éléments du récit intéressants pour moi se trouvent justement dans ce manque de spécificité culturelle : ça pourrait toucher un Argentin, un Grec (d'aujourd'hui ou de l'époque d'Homère), un Vietnamiens, un Juif (d'il y a cinquante ans ou d'il y a cinq-cents ans), etc. D'ailleurs, ce croisement permanent entre le récit direct et les références à l'Illiade ou à Dante renforcent cette universalité voulue.

*Le livret brasse 3 langues, des citations d'écrivains très divers, et vous-même parlez d'œuvre "hyperpolyphonique" "Un retour" invente-t-il un genre théâtral nouveau ?*

Il n'y a pas de citations très diverses. Le seul écrivain cité est Virgile, de temps en temps et dans sa langue d'origine (le latin). Puis il y a la citation d'un poème de Garcilaso de la Vega, ce poème étant une traduction de Virgile. Je ne parle

absolument pas d'œuvre hyper-polyphonique dans ce cas-ci (comme dans ma cantate "Hochzeitsvorbereitungen" où ma musique est entrelacée avec une cantate de Bach). L'usage de l'espagnol et du français est une façon d'éloigner symboliquement les deux mondes : le monde du passé du protagoniste (l'espagnol) et son monde actuel avec sa langue adoptive (le français). Cette pièce n'invente absolument rien de nouveau. Je n'ai d'ailleurs jamais eu la prétention de vouloir inventer quoi que ce soit. L'époque du sacrifice de la population au nom des expérimentations politiques ou du sacrifice du public au nom des pseudo-nouveautés artistiques fait désormais partie du cabinet des curiosités historiques. Cette obsession est le fruit d'un 20e siècle névrosé, qui est, Dieu merci, derrière nous.

*Il semble que vous revendiquiez de vous situer en marge de "l'establishment". Comment votre position esthétique se manifeste-t-elle dans votre écriture musicale ?*

C'est juste un souhait de liberté. La seule façon de s'exprimer librement est d'être indépendant des modes, des courants, de l'obsession (et de l'illusion) de la modernité, des traditions et des représentations nationales, des diktats et des écoles. C'est comme ça que je conçois l'art : non comme une ligne droite fixée par des règles collectives, mais comme une ligne sinueuse tachée d'éclats individuels.

Entretien réalisé par Olivier Braux et Christine Prost

## Entretien avec ROLAND HAYRABEDIAN

*Le Festival d'Aix a fait appel à vous cette année dans le cadre de sa politique de créations contemporaines. Comment s'est produite la rencontre entre le Festival et Musicatreize ?*

La première rencontre avec le Festival remonte à l'année 2005 où, à la demande de Stéphane Lissner, l'Ensemble vocal Musicatreize donnait dans la cour de l'Hôtel Maynier d'Oppède un concert d'œuvres de grands compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle (Martinu, Ligeti, Messiaen et Xenakis). Un projet de spectacle fut alors ébauché, mais finalement abandonné en raison de la nomination du directeur à Milan. Le contact fut renoué à l'arrivée de Bernard Foccroulle, qui me confia en 2008 la préparation des 6 chanteurs de *Passion* de Pascal Dusapin. Fort intéressé par la création, déjà presque achevée, des *Sept Contes* de Musicatreize, une initiative à laquelle je suis particulièrement attaché, il me proposa d'associer le Festival à ma commande du septième de ces Contes. L'opéra de chambre *Un Retour*, composé par Oscar Strasnoy sur un livret d'Alberto Manguel marque donc l'aboutissement du cycle... et signe le "retour" du Festival au Grand Saint Jean.

*Depuis la création de l'Ensemble Musicatreize dont vous êtes le fondateur et le directeur, vous avez dirigé nombre d'œuvres de compositeurs de notre temps. Comment caractériseriez-vous la musique d'Oscar Strasnoy dans le paysage musical actuel ?*

Né en 1970, Oscar Strasnoy fait partie de ces jeunes compositeurs dont la veine créatrice, fondée sur un métier très sûr, se nourrit de racines culturelles multiples qui leur assurent une indépendance précieuse par rapport aux normes véhiculées par l'institution. Théâtrale par nature, sa musique regorge d'inventions, déborde de vitalité et d'audaces, et se propose non pas comme un objet fini, mais comme le lieu d'un travail proprement musical offert en partage à ses interprètes. Il y a des musiques où l'on ne peut rien toucher. Il suffit de bien les exécuter. D'autres demandent qu'on cherche le son, qu'on dose les intensités, qu'on marie timbres et couleurs, et surtout qu'on pénètre l'esprit de l'œuvre pour qu'elle prenne sens et vie. J'aime chez Strasnoy que sa musique me donne le bonheur de faire un vrai travail de musicien. L'utilisation de la musique électronique, aussi riche de possibilités qu'elle soit, prive jusqu'à présent le chef d'orchestre de ce bonheur-là puisque les sons sont fixés et qu'on ne peut agir sur eux par le geste. Mais je pense que nous n'en sommes encore qu'aux prémises de la technologie dans ce domaine, et que d'heureuses surprises se produiront dans l'avenir.



Photo Guy Vivien

*Qu'est-ce qu'apporte au travail de direction le contact direct avec le compositeur dont vous créez une œuvre ?*

Tout dépend de sa personnalité. Certains sont inquiets, angoissés, en quête perpétuelle de conseils. D'autres cachent leur fragilité derrière une arrogance de façade. D'autres encore n'ont rien à dire, rien à suggérer, et dans ce cas leur absence est préférable à leur présence. Par contre, lorsqu'on se trouve en sympathie humaine et artistique avec un artiste, le travail devient passionnant. Il m'arrive parfois de sentir qu'un passage ne "sonne" pas : chercher ensemble la manière de l'améliorer, corriger "en direct", expérimenter la correction avec les interprètes est un privilège sans prix. Une œuvre musicale n'est pas un objet intouchable, mais un organisme vivant....

*Connaissez-vous dès à présent le nouveau dispositif scénique du Grand Saint Jean qui sera utilisé cette année pour le plus grand bonheur des aixois ?*

A l'inverse de l'ancien théâtre, grande "boîte" ne pouvant faire corps avec l'environnement naturel, le nouveau dispositif, plus petit (500 places), s'incorporera dans le lieu de telle sorte que la nature reste présente. L'effectif instrumental, (que j'ai voulu différent pour chacun des 7 Contes) formé de 2 pianos, 2 percussions, une trompette et un trombone, sera sur scène, ainsi que les deux solistes et le chœur, assuré par des chanteurs de Musicatreize. J'aime infiniment l'idée de faire précéder la représentation par 3 petites formes présentées à plusieurs reprises dans un endroit différent du Grand Saint-Jean. Cette promenade dans la nature au soir tombant sera pour les spectateurs une merveilleuse préparation au spectacle, qu'ils goûteront ainsi dans des conditions de calme et de réceptivité que les circonstances permettent malheureusement trop rarement.

Entretien réalisé par Christine Prost

## Quelques observations sur la place de l'opéra "mythologique" dans l'espace européen

### Épisode 3 : De l'usage de la mythologie greco-latine dans l'opéra depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.

Le précédent épisode de notre petit feuilleton nous avait laissés avec Gluck aux bords du classicisme. Mozart signera avec *Idoménée* et *La Clémence de Titus* la mort de l'opéra seria, définitivement abandonné par les compositeurs romantiques au bénéfice d'œuvres mixtes illustrées par des sujets "modernes" répondant mieux à la sensibilité de l'époque.

Disparaissent Médée, Phèdre, Ariane ; apparaissent Violetta, Carmen, Manon. S'éloignent Œdipe et Ulysse, remplacés par Faust et Don Juan. Zeus s'efface devant Wotan. Et naissent, avec le "réveil des nationalités", les sujets liés à l'histoire des pays concernés.

C'est dire que la culture gréco-romaine, demeurée certes vivante dans les milieux intellectuels – poètes, philosophes, écrivains – ne nourrit plus exclusivement cette forme spécifique de divertissement social qu'est l'opéra "sérieux". Exception faite du Berlioz des *Troyens*, la majeure partie du "grand répertoire" du XIX<sup>e</sup> s. se tourne vers le drame sentimental et pathétique, psychologique et subjectif, dont une musique attachée à l'expression mimétique des sentiments renforce l'impact affectif. Si l'opéra wagnérien ne relève en aucune façon de cette thématique, son écriture, elle, relève absolument de cette dramatisation de l'expression musicale caractéristique du romantisme.

Ce contre quoi réagiront avec une vigueur militante les compositeurs "modernes" du début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la nouvelle optique de distanciation, d'objectivité, de désinvestissement sentimental et psychologique qu'adoptent désormais écrivains et artistes européens, s'inscrit, parmi d'autres manifestations de la modernité, le retour aux sujets universels tirés de la mythologie grecque, serait-ce en les démythifiant, comme le fait Milhaud avec *Les Malheurs d'Orphée* et ses 3 Opéras-minute (*L'Enlèvement d'Europe*, *L'abandon d'Ariane*, *La délivrance de Thésée*), ou en les exaltant lorsqu'il compose une musique pour l'*Orestie* d'Eschyle traduite par Claudel. Le recours à la collaboration d'écrivains contemporains pour l'élaboration de livrets dont la qualité littéraire soit indiscutable devient du reste courant. Deux exemples significatifs (quoique fort différents) suffisent à en rendre compte : celle de Cocteau avec Stravinsky ; celle d'Hoffmansthal avec Richard Strauss.

C'est après avoir assisté à une représentation de l'*Antigone* de Cocteau que Stravinsky demande au poète la "réalisation verbale" d'un opéra sur un sujet tiré d'une tragédie antique, en le prévenant qu'il ne voulait pas un drame d'action, mais une "nature morte". Traduit en latin, le livret que Cocteau a tiré de Sophocle comble ses espérances : "Comme je l'avais bien pressenti, écrit-il dans les "Chroniques de ma vie", les évènements et les figures de la grande tragédie s'incarnaient merveilleusement dans cette langue et revêtaient, grâce à elle, une plastique monumentale, une allure souveraine toute à l'échelle de la majesté dont est empreinte l'antique légende". Sous-titré "Opéra-oratorio", *Oedipus-Rex* (1927) est une magnifique réussite dont s'inspireront nombre de compositeurs à l'avenir.

Très semblable est le point de départ de *Elektra*. C'est après avoir vu la tragédie d'Hoffmansthal adaptée de Sophocle que Strauss demande au poète de lui en écrire une ver-



Oedipus-rex. Photo Thérèse le Prat

sion pour un futur opéra. Mais là s'arrête la ressemblance. Car c'est dans un style hyper-expressionniste qu'est écrite la musique de *Elektra*, (1909) cataclysme sonore où se déploient à l'envi les névroses conjuguées de Clytemnestre et de sa fille. Dans les œuvres ultérieures où Strauss abordera encore des sujets tirés de l'antique il reviendra à un néo-classicisme plus aimable, mais rien moins que novateur. Ce qui lui fut reproché lorsqu'après le traumatisme de la seconde guerre mondiale, le genre même de l'opéra fut remis en question dans le milieu musical comme trop marqué par l'esthétique du divertissement.

Les années 50 et 60 furent celles d'un vide significatif, compensé, durant les deux décennies suivantes, par une frénésie d'expérimentations motivées par le souci de donner un sens actuel à l'expression lyrique, d'en faire un lieu de critique sociale et politique : théâtre musical, "performances", improvisations, utopie d'un "théâtre du son", allant jusqu'à évacuer tout élément narratif de la représentation (cf *Prométhée* de Luigi Nono, 1985), ce qui n'était pas sans poser de sérieux problèmes de réception de la part du public.

Problèmes que pouvait contourner en partie le choix de sujets tirés de l'antique. Etant par définition connus, les récits mythologiques n'ont pas besoin d'être racontés, et peuvent devenir le lieu d'une réflexion suscitée par la lecture qu'en font compositeurs et écrivains, le plus souvent en binôme étroit : André Boucourechliev et Hélène Cixous réalisent pour *Le Nom d'Œdipe*, (1978) après les deux grandes versions de la mythologie grecque et de la psychanalyse, une troisième version du mythe, faisant de Jocaste celle qui "sait", alors qu'Œdipe ne voit rien. Rolf Liebermann et Ursula Haas (1999) dédouanent *Médée* de sa barbarie et l'acquittent au nom de sa solitude de femme noire parmi les blancs Argonautes. Pascal Dusapin met en musique dans *Medeamaterial* (2003) la schizophrénie autistique dans laquelle Heiner Müller enferme cette même Médée. Georges Aperghis met en scène avec *Dark Side*, (2004) sur un texte de François Regnault tiré de l'*Orestie* d'Eschyle l'hallucination cauchemardesque d'une Clytemnestre "vieille de 3000 ans", déchirée entre l'amour et la haine. . . .

Les exemples de cette traduction actuelle de l'antique, tournée vers une critique politique, sociale, psychanalytique ou philosophique reliée à des problèmes d'actualité sont innombrables et très répandus dans l'aire européenne. Reste que le recours à la mythologie ne garantit nullement la qualité d'un livret qui, sans élan dramatique, relèvera toujours plus de la "scène lyrique" que du théâtre, quels que soient les moyens plus ou moins sophistiqués mis en œuvre pour sa réalisation musicale. Reste également que si l'opéra contemporain veut "faire sens", il n'y parviendra que s'il touche l'auditeur. Ce qui n'est pas toujours le cas de certaines productions récentes franco-italo-germaniques plus orientées vers l'abstraction que vers l'émotion. L'apparition dans le paysage musical de jeunes compositeurs "venus d'ailleurs", ouvre cependant actuellement des perspectives nouvelles donnant à penser que l'histoire de l'opéra – mythologique ou non – est loin d'être terminée.

Christine Prost

(Fin)