

B i b l i o t h è q u e
des
IDÉES

**Les fantômes
de l'opéra**

Essais sur le théâtre lyrique

par

RENÉ LEIBOWITZ

nrf
Éditions Gallimard

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris l'U.R.S.S.*

© *Éditions Gallimard, 1972.*

« ... une musique sans personne qui la jouait, peut-être, une musique qui passait toute seule, certainement, et qui faisait peur à travers la porte, comme un fantôme... »

Georges Limbour,
Le Panorama.

« Cette poésie très difficile et complexe revêt de multiples aspects : elle revêt d'abord ceux de tous les moyens d'expression utilisables sur scène, comme musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décor. »

Antonin Artaud,
Le Théâtre et son double.

« He [the artist] speaks to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives, [...] to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts, to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusions, in hope, in fear, which binds men to each other [...] the dead to the living and the living to the unborn. »

Joseph Conrad.



EN GUISE DE PROLOGUE

Éloge de l'opéra

à A.

« Vous n'aimez pas l'opéra? Tout simplement vous manquez d'imagination pour vous représenter ce que peut être un opéra. »

Vsevolod Meyerhold.

Plus qu'à ceux que l'opéra intéresse ou passionne, je voudrais m'adresser à ceux qui ne le connaissent pas et même à ceux qui s'en moquent. Les deux attitudes sont faciles et courantes. Il est facile de se moquer de n'importe quoi (et l'opéra, en particulier, peut fournir de nombreux prétextes à raillerie); il est courant de constater une absence d'intérêt pour ce que l'on ne connaît pas. Pourtant, ces deux attitudes sont regrettables et semblent d'ailleurs bien mal correspondre aux différentes théories d'un grand nombre de détracteurs de l'opéra. Au nom de quoi condamne-t-on cet art? On dit qu'il est « impur », mais sans même parler du fait que l'on n'a pas encore réussi à définir ce que pourrait être la « pureté » en matière d'art, ceux qui font la fine bouche semblent souvent s'intéresser à des manifestations artistiques — telles le cinéma, la télévision, les chansons de cabaret, voire la musique « pop » — dont la pureté me paraît souvent des plus douteuses. Il est vrai que l'on condamne aussi l'opéra parce qu'il est, dit-on, « dépassé ». Ici encore, ceux qui professent de telles théories ne nous expliquent guère ce qu'ils entendent par là; tout au plus affirment-ils que la forme même de l'art lyrique « ne correspond plus aux besoins des générations actuelles ».

Je veux bien. J'ajouterai même que l'opéra n'a jamais correspondu aux besoins d'une génération, puisqu'il a toujours

été apprécié — généralement par la force des choses — par une minorité seulement, et cette minorité existe aujourd'hui comme elle a toujours existé. En fait, c'est cela qui me paraît être la chose la plus regrettable, je veux dire qu'il est infiniment dommage qu'une époque comme la nôtre, qui permet à des foules de gens « d'aller au spectacle » (alors que ce n'était jusqu'il y a peu de temps encore que le privilège d'une « poignée » d'individus) n'ait pas su former une plus vaste audience pour ce qui est, à mon avis, la forme du spectacle la plus totale, la plus ambitieuse et la plus prestigieuse.

A qui la faute? Évidemment, les représentations qui nous sont données à entendre dans la plupart des théâtres lyriques de par le monde ne sont pas toujours de premier ordre. Une mauvaise représentation d'un opéra peut (à cause de ce qu'elle comporte souvent de ridicule et de « démodé ») facilement décourager même les meilleures volontés du monde. Il y a aussi la question du répertoire et, il faut bien avouer — puisque tous les opéras ne sont pas des chefs-d'œuvre — qu'on en entend toujours un certain nombre dont on se passerait volontiers, alors que certains ouvrages parmi les plus grands ne se font pas entendre aussi fréquemment qu'ils le mériteraient. Tout cela, cependant, n'explique pas le « fond du problème », et afin de comprendre les raisons réelles de l'attitude négative de la majorité du public des spectacles à l'égard de l'opéra, il nous faut nous pencher sérieusement sur une série de questions d'ordre général.

*

Une première constatation s'impose : de tous les genres de spectacles qui existent, l'opéra est celui qui demande le maximum d'effort. Ce terme peut être compris à la fois dans son sens quantitatif et qualitatif. Je m'explique : la simple mise en œuvre d'un ouvrage lyrique fait appel à un nombre considérable d'« ouvriers spécialisés ». Tout comme le théâtre dramatique, le théâtre lyrique exige des décors, une mise en scène, des acteurs et ce qu'on appelle l'équipe technique (machinistes, électriciens, etc.). Mais à cela s'ajoute — dans le théâtre lyrique — une dimension autre, la musique, et — bien que mainte pièce dramatique utilise elle aussi des éléments musicaux — cette dimension (secondaire dans le théâtre parlé) se révèle dans l'opéra comme étant la dimension essentielle et primordiale. Cela signifie que,

en plus (et je dirais même, avant) de se constituer en un spectacle purement visuel, où le son en tant que tel (qui, dans le théâtre dramatique, est surtout parole) ne sert qu'à rendre perceptible auditivement le sens du texte, l'opéra se constitue à partir de la dimension sonore. Cela signifie aussi que les protagonistes du drame n'ont pas seulement comme tâche de nous faire saisir le sens des paroles, mais qu'ils doivent les chanter et, partant, nous faire saisir un sens autre qui est celui des structures musicales. Cela signifie, de plus, qu'il faut souvent aussi faire appel à des masses chorales dont la fonction n'est pas moins importante que celle des personnages principaux (en fait, il existe des ouvrages lyriques — Boris Godounov, Moïse et Aaron, pour ne citer que les plus « typiques » — dont on peut dire que le chœur y assume un rôle prépondérant). Cela signifie, enfin, qu'il faut aussi qu'il y ait un orchestre (dont le nombre d'exécutants peut varier de quarante à cent musiciens, environ), un chef d'orchestre, un chef des chœurs, des corps de ballet et un chorégraphe, et — last but not least — ces personnages obscurs, au travail ingrat, que sont les régisseurs et surtout les chefs de chant, c'est à dire des pianistes qui sont chargés de faire travailler le texte musical aux chanteurs et, souvent, de remplacer le chef d'orchestre ou d'assumer le rôle de l'orchestre pendant les répétitions en studio ou sur le plateau avant que l'orchestre n'entre en jeu.

Par conséquent, quantitativement parlant, le nombre de « spécialistes » qui participe à l'élaboration d'un spectacle lyrique dépasse de loin celui de n'importe quel autre genre de spectacle. Il en va de même sur le plan qualitatif, si j'ose dire. S'il est vrai qu'une pièce dramatique ne peut que bénéficier de la haute tenue de tous ceux qui participent à sa mise en œuvre, et que, inversement, un mauvais acteur ou un éclairage défectueux gênent et, peut-être même arrivent à détruire la qualité du spectacle, il est vrai aussi que les exigences de l'art lyrique en ce domaine sont plus hautes encore. S'il arrive, au cours d'un spectacle lyrique même le mieux préparé, à un chanteur de se tromper (ne fût-ce qu'en anticipant ou en retardant une réplique), il peut en résulter un décalage qui risque d'avoir des conséquences d'une extrême gravité non seulement sur le plan « esthétique », mais aussi sur le plan technique. Quant à une erreur — ne fût-elle que minime — du chef d'orchestre, cela peut provoquer une catastrophe totale.

Il n'est pas étonnant, dès lors, que la représentation d'un opéra n'atteint que rarement ce qu'il est convenu d'appeler « la perfection ». Même sans aller aussi loin, les difficultés de la préparation d'un opéra sont telles qu'elles agissent souvent comme un agent paralysant. En effet, le metteur en scène (par exemple) sait qu'en poussant tels gestes, telles attitudes ou tels jeux de scène, il risque de distraire le ou les chanteurs dont l'interprétation musicale en souffrirait, et il doit souvent se contenter de certaines « esquisses » de mise en scène, d'un travail superficiel qui n'atteint pas le « fond » de la situation, tout cela ne pouvant qu'entraver (ou, du moins, ne pouvant pas véritablement mettre en valeur) l'aspect dramatique de l'ouvrage. Il est vrai, cependant, qu'étant donné justement la prédominance de la dimension musicale, celle-ci arrive parfois à compenser certaines mises en scène « en surface » et à conférer une vérité à certains gestes ou mouvements qui ne seraient guère convainquants s'ils se trouvaient exécutés sans musique. Mais c'est précisément cela qui pose un nouveau problème — le plus ardu, peut-être — quant à la faveur du public à l'égard de l'opéra.

*

Étant donné, précisément, que l'opéra est avant tout musique, il exige de celui qui assiste à une représentation lyrique une éducation et des connaissances musicales. Je n'entends pas par là que chaque auditeur doive être versé dans l'art du contrepoint et de l'harmonie, qu'il ait des connaissances précises en matière de composition, de l'art du chant ou de l'orchestration, mais plutôt et tout simplement qu'il ait l'habitude d'entendre de la musique. L'opéra, cette forme du spectacle où les personnages s'expriment en chantant et où la trame symphonique de l'orchestre intervient de manière constante et de mille manières différentes, ne peut être accessible, goûté et apprécié que par quelqu'un pour qui l'art musical en soi constitue un langage familier. Mais aussi, étant donné certains aspects « extra-musicaux » de l'opéra (et bien que ceux-ci mêmes se trouvent, en fait, déterminés par la musique), l'abord d'un ouvrage lyrique s'en trouve, de ce fait, facilité — même du point de vue musical en soi. Il faut, avant tout, posséder la faculté « d'entrer dans le jeu », être capable, en somme, d'accepter certaines conventions et illusions. Une telle faculté existe en chacun de nous, et l'on

remarque tout spécialement que l'acceptation de l'« irréalisme » qui se déploie sur la scène lyrique est chose aisée chez les enfants. Aussi, l'enfant qui a vu un certain nombre de spectacles d'opéra continue, généralement, en grandissant à priser et à apprécier ce qui constitue souvent pour l'adulte non préparé le côté « démodé », « ridicule » ou « dépassé » de l'art lyrique et qui n'est autre (souvent) qu'une certaine façon de réaliser le « merveilleux ». Les phrases profondes de Meyerhold : « Vous n'aimez pas l'opéra ? Tout simplement vous manquez d'imagination pour vous représenter ce que peut être un opéra », prennent ici leur pleine valeur. Disons-le donc simplement : pour aimer l'opéra, il faut avoir de l'imagination et, j'ajouterai, un sens du merveilleux qui manque à beaucoup d'entre nous.

★

Imagination, merveilleux : cela veut dire, peut-être, que l'on est capable de vivre non seulement dans la « réalité » normalisée, mais qu'on sait aussi rêver. Or, nos rêves se trouvent peuplés par toutes sortes de fantômes. Ainsi que l'indique le titre même de notre ouvrage, notre effort dans les pages qui vont suivre consistera avant tout en une tentative d'évocation et d'explication de l'existence même de quelques-uns de ces fantômes qui hantent l'art lyrique des deux côtés de la barrière, si j'ose dire, à savoir du côté du « producteur » et de celui du « consommateur ». Comme chaque monde, celui du rêve et des fantômes contient du « bon » et du « mauvais », et nous nous sommes efforcé de faire la part des choses. Il ne nous appartient pas de juger du degré de réussite de nos analyses et commentaires, mais il nous importe — avant de terminer ce préambule — d'attirer l'attention sur un point précis qui se situe au centre même d'une certaine problématique spécifiquement contemporaine.

★

Plus que toutes les époques qui constituent ce que l'on appelle la civilisation (occidentale ou autre), celle que nous vivons semble se poser le problème du « renouveau » du théâtre. De nos jours — la censure étant devenue assez « libérale » dans son ensemble —, ce désir de renouveau prend fréquemment des formes « osées » où dominent deux volontés principales d'expression dramatique.

Ce sont, d'une part, l'érotisme et, d'autre part, les réalisations scéniques de certaines convictions politiques, sociales et révolutionnaires.

Tout cela serait bel et bien valable, n'était le fait qu'il règne dans l'esprit de la plupart des gens (professionnels et amateurs) une grande confusion et que, partant, la plupart des efforts dramatiques qui se veulent érotiques ou révolutionnaires reposent sur une série de malentendus. Il n'est guère besoin d'être particulièrement perspicace pour se rendre compte de ce qu'il ne suffit pas de montrer sur une scène (dramatique ou lyrique) des accouplements entre personnages de sexes différents (voire d'un même sexe) pour exprimer l'érotisme autrement que cela s'est toujours fait dans les films pornographiques ou au cours de certaines séances privées ou de maisons closes, et qui n'élevaient pas la prétention de constituer des spectacles « artistiques ». De même, il est banal de dire qu'il ne suffit pas d'avoir des « idées révolutionnaires » et de les faire « représenter » sur une scène pour créer un « théâtre politique » ou révolutionnaire.

Par contre, je dirai que l'opéra — qu'il s'agisse de celui des temps passés ou de celui de notre époque (à condition, évidemment, qu'il s'agisse de véritables chefs-d'œuvre) — a de quoi satisfaire les esprits les plus « aventureux », tous ceux qui cherchent aujourd'hui dans le rêve, dans l'érotisme, dans la révolte ou dans la révolution, dans la drogue même, un monde autre que celui qu'ils doivent subir et qu'ils voudraient transformer. Car, en fait, les grands chefs-d'œuvre de l'art lyrique soulèvent — au même titre que les chefs-d'œuvre de tous les arts — des problèmes qui transcendent le domaine de la pure esthétique. Ou, disons plutôt, que l'esthétique n'est jamais que cela, et la meilleure preuve nous est fournie par le fait que toutes les grandes œuvres d'art que nous admirons ont été conçues et réalisées au sein de sociétés que — pour une raison ou pour une autre — nous ne pouvons que critiquer, voire condamner.

On peut, évidemment, hausser les épaules et dire que l'art et les artistes n'ont jamais eu qu'une importance relative et qu'ils n'ont joué qu'un rôle subordonné dans les structures et dans l'évolution de nos sociétés. Dans ce cas la discussion est close. Mais si l'on admet que cela n'est pas le cas, que les artistes ont contribué à l'évolution sociale, nous ne pouvons pas faire autrement que de considérer un grand nombre d'entre eux comme de vrais révolutionnaires, puisque leurs œuvres sont les résultats

d'une opposition et d'une révolte à l'égard des sociétés qui les ont engendrées, et que souvent elles ont eu à souffrir de la censure (ouverte ou tacite), voire même d'attaques violentes qui émanaient du système « en place » (ce qui prouve tout naturellement que toutes les sociétés ont — qu'elles l'aient admis ou non — conféré à l'artiste une importance réelle au sein de l'establishment).

★

Encore une fois : je suis convaincu que l'art lyrique pourrait et devrait satisfaire tous ceux — professionnels et amateurs — qui cherchent dans le théâtre autre chose qu'un simple divertissement. Mais il me faut répéter aussi qu'une telle satisfaction ne saurait être que le résultat d'une connaissance réelle en matière musicale et lyrique, connaissance qui ne peut s'acquérir que grâce à un effort suivi et, souvent, ardu. Il est certain que cela est vrai pour n'importe quelle connaissance en n'importe quel domaine, et il ne me viendrait pas à l'esprit de proférer de telles banalités n'était le fait que, plus qu'à toute autre époque, nous sommes aujourd'hui en proie à un dilettantisme tellement répandu qu'une de nos tâches essentielles doit consister en une lutte impitoyable contre cet état de choses. Il est, en effet, consternant de constater à quel point même des gens doués se laissent aller de nos jours à l'arbitraire, à la facilité, à des efforts gratuits empreints d'un amateurisme au pire sens du terme. Tous ces efforts (qu'il s'agisse des happenings, de certaines « improvisations », de certains spectacles émanant des différents « laboratoires artistiques » qui sillonnent le monde) que l'on range généralement dans la catégorie dite d'« avant-garde », ont ceci de commun qu'ils présentent, pour la plupart du temps, sous une forme édulcorée des poncifs et des formules éculées.

Il serait peut-être légitime de dire que si tout cela n'existait pas il faudrait l'inventer. Seulement voilà : tout cela a déjà été inventé, et si nos dilettantes n'en étaient pas, ils sauraient qu'il y a eu, rien que depuis le début de notre siècle, différents « mouvements » — l'expressionnisme allemand, le futurisme italien, dada, le surréalisme — dont nos « avant-gardistes » actuels ne produisent que de pâles imitations.

Il en va de même pour tous ceux — et principalement pour certains metteurs en scène — qui cherchent à tout prix à rénover

les spectacles du répertoire. Ici encore, on croit souvent faire œuvre de novateur en introduisant des gestes ouvertement érotiques ou des pitreries, là où l'érotisme ou le comique de certaines situations se ferait sentir automatiquement, si j'ose dire, si le texte était présenté d'une façon rigoureuse. On croit innover aussi en disant le texte de manière à le rendre incompréhensible ou, du moins, méconnaissable (combien rares sont les acteurs de nos jours qui savent vraiment dire les alexandrins!), alors que la force et le « merveilleux » d'une pièce se révéleraient par une lecture correcte et précise du texte, etc.

On pourrait épiloguer à l'infini sur toutes ces questions, mais il importe d'affirmer avant tout que la véritable imagination du créateur et de l'interprète ne peut naître que sur un terrain que l'on a d'abord soumis à une « prospection » rigoureuse. Il est certainement louable et même essentiel de rêver; encore faut-il savoir « rêver juste ».



Stendhal a dit, en substance, que c'est un bonheur d'avoir pour métier sa passion. Nous avons, quant à nous, depuis toujours ressenti fortement la vérité d'une telle affirmation. Que l'art lyrique nous passionne, cela va de soi, sans quoi nous ne lui aurions pas voué — depuis toujours — tant d'efforts pratiques et théoriques. Mais justement parce qu'il nous passionne, nous avons cherché — et, encore une fois, depuis toujours — à perfectionner l'autre terme de la formule stendhalienne, à savoir notre métier. C'est ce qui nous a permis, dans le présent ouvrage, de tenter une sorte d'apologie de l'opéra en choisissant d'explicitier certains de ses aspects et caractéristiques qui nous apparaissent fondamentaux. Nous avons essayé, tout au long de ces pages, de pénétrer un monde fantomatique par excellence, en nous efforçant autant d'en chasser les esprits néfastes que d'en affronter avec courage ceux qui font de certains opéras (et de l'art lyrique en général) l'une des expressions les plus mystérieuses, les plus osées et les plus complètes de l'imagination créatrice.

CHAPITRE I

Les fantômes de l'opéra

à Louis-René des Forêts.

« *L'art de l'opéra est fondé sur une convention : les gens s'y expriment en chantant. [...]* Il faudrait qu'un drame musical fût interprété de manière qu'à aucun moment l'auditeur-spectateur ne se demande pourquoi les acteurs chantent au lieu de parler. »

Vsevolod Meyerhold,
Du théâtre.

« *Loin d'être le simple résultat de l'addition d'une action dramatique et d'une composition musicale, un opéra est de la musique en action et qui, par-delà sa valeur émotive (sérieuse ou bouffe), prend littéralement le théâtre pour théâtre d'opérations. Ici le chant — variété hautement stylisée de la parole — s'avère organiquement lié aux éléments immédiatement « théâtraux » que sont les positions respectives des personnages, leurs déplacements, leurs apparitions et leurs éclipses, dans un jeu où la musique reste reine et où l'orchestre ne peut donc pas avoir le rôle passif d'un fond sonore mais (à des degrés, il va de soi, divers selon les époques et selon les compositeurs) se trouve mêlé à l'intrigue, qu'il demeure dans sa fosse ou se dédouble pour envahir la scène et pénétrer éventuellement jusque derrière le décor. »*

Michel Leiris,
L'Opéra, musique en action.

On a pu lire ces temps-ci (9 février 1970) un curieux petit article dû au critique musical du *Herald Tribune*, Henry Pleasants. Intitulé *Bringing down the House*, ce qui signifie en substance déclencher l'enthousiasme de la salle, cet article constitue un nouveau document qu'on peut verser au dossier de la sempiternelle polémique sur la « vraie manière » de chanter à l'opéra. M. Pleasants se range catégoriquement et résolument du côté de ceux qu'il considère comme les « vrais » amateurs d'opéra, c'est-à-dire ceux qui voient dans la déification des chanteurs l'essence même de l'art lyrique. Ce genre d'« opéramane » était devenu un phénomène relativement rare au cours de ces dernières décennies. Il n'empêche que ce fantôme a continué à hanter certains esprits et peut-être connaît-il en ce moment une vogue nouvelle dont l'article qui nous intéresse serait en quelque sorte l'expression et le témoignage. A vrai dire, ce texte se présente presque sous la forme d'une apologie, et il implique aussi la volonté de servir de manifeste à cette « secte » spécifique d'amateurs d'opéra dont il est question. Celle-ci semble avoir été obligée de mener depuis quelque temps une existence si précaire qu'il lui a fallu (un peu à la manière des premiers chrétiens) trouver des locaux nouveaux (et on aimerait presque dire clandestins) pour la célébration de son culte. En effet, M. Pleasants commence son article en disant que « les critiques musicaux et autres intellectuels (*highbrows*) ont chassé l'opéra hors des théâtres d'opéra vers la salle des concerts ». L'auteur admet naturellement que « l'opéra se joue encore au *Met* (le Metropolitan de New York) et au Covent Garden et autres augustes institutions », mais il déplore le fait que, depuis le début de ce siècle, ce ne sont plus les chanteurs mais les chefs d'orchestre,

metteurs en scène et décorateurs qui accaparent l'intérêt. « Les chanteurs, dit-il, sont censés respecter leurs notes (valeurs) pointées, s'abstenir de prolonger leurs notes aiguës, laisser les chefs d'orchestre déterminer leurs tempi et les phrasés, et par-dessus tout ne pas se mettre en avant (*steal the show*). » M. Pleasants se trouve donc tout naturellement amené à déplorer le fait qu'on n'a plus le droit d'applaudir entre les morceaux, et il cite le cas d'un spectateur du Covent Garden qui, ayant tenté d'exprimer ainsi son approbation après un air du *Trouvère*, s'est vu malmené par un critique dans la presse du lendemain.

On reconnaît dans tout cela les vieux arguments qui opposent depuis fort longtemps déjà les différentes catégories d'amateurs d'opéra, et cette manifestation nouvelle d'une vieille polémique ne nous paraîtrait pas digne d'être relevée si elle ne prenait pas sous la plume de notre auteur un aspect assez surprenant. M. Pleasants — avec une virulence qui témoigne de la profondeur de ses convictions — affirme en effet que l'état de choses qu'il nous a exposé est des plus lamentables. « Chaque amateur d'opéra, dit-il, sait que ce n'est pas de cela qu'il s'agit dans l'opéra. Ce dont il s'agit dans l'opéra c'est de chant et, de plus, d'une sorte très particulière de chant. Et c'est ainsi que la *American Opera Society* de New York et la *London Opera Society* de Londres se sont mises à monter des opéras de chanteurs (*singers' operas*) sous forme de concert, en se procurant les meilleurs chanteurs disponibles et en leur donnant la liberté des brides et de la voix. »

L'auteur de l'article en arrive maintenant à parler du public de ces séances, cette « communauté d'enthousiastes qui connaît les opéras, ses objectifs et règles fondamentales », et il nous raconte aussi comment, au cours d'une récente exécution d'*Andrea Chenier* à la *London Opera Society*, les libertés prises avec le texte par la majorité des chanteurs réussirent à provoquer l'enthousiasme des foules.

★

Disons-le encore une fois : pour anachronique et futile qu'elle peut paraître de prime abord, une telle prise de position témoigne, par sa violence même, d'une forte réaction à l'égard de toutes sortes de traditions lyriques dont l'ensemble constitue une trame complexe au sein de laquelle il n'est pas facile de se retrouver. Aussi nous faut-il, à présent, essayer de soumettre certaines données fondamentales de l'opéra à un examen attentif.

RENÉ LEIBOWITZ

Les Fantômes de l'Opéra

Essais sur le théâtre lyrique

On adore l'opéra ou on le déteste.

La sagesse populaire, selon laquelle des passions aussi extrêmes se rejoignent, semble avoir raison en l'occurrence, puisque amour et haine procèdent ici de la même source. En effet, les uns admirent ce que les autres méprisent, à savoir un ensemble de conventions dont on n'a pas fini de vanter les vertus ou de déplorer les vices. Cela signifie que l'on est — des deux côtés de la barrière — hanté par certains préjugés et complexes qui forment un cortège fantomatique dont cet ouvrage vise à dévoiler l'existence et à saisir le sens. Ma tâche, cependant, ne s'est pas bornée à cela. C'est que les fantômes de l'opéra sont si nombreux et si divers qu'ils pénètrent jusqu'aux moindres recoins de l'art lyrique. Il n'y manque même pas certains faux fantômes qui altèrent la compréhension, voire l'interprétation des chefs-d'œuvre de cet art, peut-être le plus complexe qui soit.

Tout cela constitue à proprement parler le sujet de ce livre. S'il ne prétend aucunement être complet, il s'efforce au moins à démystifier quelques points obscurs, à dissiper quelques superstitions ainsi qu'un certain nombre de vagues et vaines chimères. Mais il cherche aussi à montrer que tout, en ce domaine, ne saurait être « clair et distinct », et que l'opéra est le lieu de rencontre par excellence des malentendus, des désirs inassouvis et des rêves.

R.L.

René Leibowitz, compositeur et chef d'orchestre, est mort subitement en août 1972 à Paris, après avoir corrigé les épreuves de son livre.

Né à Varsovie en 1913, Leibowitz reçoit les leçons de Webern à Vienne et de Schönberg à Berlin. En 1933, il s'installe en France et étudie l'orchestration avec Ravel et la direction d'orchestre avec Pierre Monteux. Il donne ensuite des concerts dans la plupart des capitales européennes, ainsi qu'à Mexico et en Israël.

Il est l'auteur de La Nuit close, de Tourist Death, de L'Explication des métaphores et de deux symphonies.

R. Leibowitz a publié à la N.R.F., dans la même collection : Le Compositeur et son double, essais sur l'interprétation musicale (1971).